

Jurgis Baltrušaitis

Risvegli e prodigi

La metamorfosi del gotico



Adelphi

Concepito insieme a *Medioevo fantastico*, *Risvegli e prodigi* completa in prospettiva temporale la mirabile indagine di Baltrušaitis sui temi del mostruoso, del grottesco, del demoniaco, del fantastico e sulla loro rappresentazione nell'età di mezzo. Lo stupore che coglie il lettore di *Medioevo fantastico* nello scoprire quanto profondamente e capillarmente immagini venute dall'Oriente siano penetrate nel repertorio iconografico dell'Occidente si rinnova davanti alle sorprendenti dimostrazioni della ininterrotta sopravvivenza del fantastico e del suo prodigioso rifiorire in seno al gotico, in piena epoca di «realismo» medioevale. Se in *Medioevo fantastico* Baltrušaitis si avventurava negli spazi immensi delle tradizioni iconografiche antiche e orientali con l'audacia e la curiosità dell'esploratore, in *Risvegli e prodigi* ciò che innanzitutto colpisce è la raddomantica perizia nello stabilire collegamenti e la prontezza dello sguardo nel cogliere le più sottili stratigrafie. Qualità che mai come in questo libro trovano materiale adatto, trattandosi non solo del manifestarsi di certi *prodigi*, ma del loro riproporsi su registri diversi, per tutto il Medioevo, secondo l'oscura fisiologia dei *risvegli*, sino al momento in cui le immagini si condensano nella «potenza esplosiva» di Bosch.

Di Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) sono apparsi presso Adelphi *Il Medioevo fantastico* (1973; nuova edizione riveduta e ampliata, 1988), *Anamorfosi* (1978; nuova edizione riveduta e ampliata, 1990), *Lo specchio* (1981), *Aberrazioni* (1983) e *La ricerca di Iside* (1985). La prima edizione di *Risvegli e prodigi* risale al 1960.

COLLEZIONE *Il ramo d'oro*

DELLO STESSO AUTORE:

Aberrazioni

Anamorfosi

Il Medioevo fantastico

La ricerca di Iside

Lo specchio

Jurgis Baltrušaitis

Risvegli e prodigi

La metamorfosi del gotico



Adelphi Edizioni

TITOLO ORIGINALE:

Réveils et prodiges

Traduzione di Marco Infurna

Le illustrazioni al tratto sono dell'autore

La traduzione di quest'opera ha beneficiato
di un contributo del Ministère Français chargé
de la culture - Centre national du livre

© 1988 FLAMMARION PARIS

© 1999 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

ISBN 88-459-1505-0

Indice

<i>Prefazione</i>	15
I <i>La fine dello stile monumentale e il risveglio carolingio nei cantieri gotici</i>	17
I. LA FLORA SCULTOREA: DISTRUZIONE DELL'ORNAMENTO GEOMETRICO. Il rampicante e la figura appollaiata ellenistici. Acanti e viti dell'antichità. Disgregazione del capitello romanico.	19
II. L'AFFRANCAMENTO DELLA FIGURA UMANA: STATUE SOTTO BALDACCHINI. I baldacchini dei capitelli di «transizione». Estrazione del personaggio dall'archivolto e dal piedritto. Il timpano ricomposto dall'architrave.	23
III. L'OREFICERIA E LO STILE MONUMENTALE. Reliquiario nel timpano. La tradizione carolingia e ottoniana delle arti preziose e il suo risveglio a Saint-Denis. Città su archi caroline e baldacchini gotici.	27
IV. PERSONAGGI SOTTO BALDACCHINI E MEDAGLIONI NELLA VETRATA. Stile «pompeiano» dell'architettura gotica. Geometria delle cornici: i medaglioni anticheggianti e orientaleggianti. Protezione dell'immagine dalla propria cornice: il «ponte» e il «soffitto».	43
V. LA FINE DELLO STILE MONUMENTALE DEI MANOSCRITTI. Le «vetrate tascabili». «Ellenismi gotici»: il rampicante e la figura appollaiata. <i>Drôleries</i> caroline.	58
II <i>Persistenza romanica nell'arte gotica</i>	67
I. SCULTURA: SOPRAVVIVENZE. Scultura romanica nella prima architettura gotica. Parigi e l'Île-de-France. Gruppo Soissons-Laon e fioritura <i>champenoise</i> . Due temi romanici ripristinati con la mediazione del sostrato carolingio: <i>imago clipeata</i> e Cristo trionfante. Temi romanici relegati sullo sfondo.	69
II. SCULTURA: TRASPOSIZIONE. Formazione della mensola zoomorfa sotto la statua. Le chiavi di volte	

	ogivali: rosoni antropomorfi e cerchi di animali. La genesi del doccione. Il doccione antico e il bestiaro monumentale del Medioevo.	78
	III. MANOSCRITTI. Arcaismi parigini. Draghi che incorniciano le miniature. Sopravvivenza dell'iniziale zoomorfa. I mostri filiformi che si riallacciano alla bestia celtica. Villard de Honnecourt, il suo genio duplice: disegni dall'antico e temi romanici; rinnovarsi della geometricità e astrazioni romani- che.	87
III	<i>La periferia romanica: anacronismi e stabilità</i>	97
	I. FENOMENI PERIFERICI. Stabilità, evoluzione a ritroso, orientalismo. Grovigli di epoche e correnti. Modulazioni romaniche. Insieme carolingio degli sviluppi eterogenei e opposti.	99
	II. SCULTURA DELLA PERIFERIA EST. Apporti italiani e neoarcaismi germanici. Italianismi svizzeri. Invasione normanna. Timpani e maschere anglo-normanni. Ondata romanica della Champagne: fregi, capitelli, chiavi di volta.	107
	III. PITTURA DELLA PERIFERIA EST. I sogni delle badesse renane: cosmogonie e prospettive mozarabiche. Bestiario ittiormorfo. Un manuale di fabbricazione dei mostri. Alfabeto zoomorfo.	118
IV	<i>La periferia romanica: anacronismi ed evoluzione</i>	133
	I. SCULTURA DELLA PERIFERIA NORD-OVEST. Capitelli zoomorfi. Decorazione con teste. Le chiavi di volta: draghi celtici e temi romanici. Lo <i>spandrel</i> romano.	135
	II. PITTURA E PAVIMENTAZIONI DELLA PERIFERIA NORD-OVEST. Stoffe dipinte. Mostri delle pavimentazioni e ripresa della campagna di san Bernardo contro gli eccessi dell'immaginazione. Tre grandi cicli fantastici: <i>Apocalisse</i> , <i>Inferno</i> , <i>Bestiari</i> . Idra antica e bestia eurasiatica; prospettive orientali rovesciate; accumulato diabolico; iconografia dei castighi; sciami di demoni; la favola e la rappresentazione degli animali. Le <i>drôleries</i> delle iniziali.	140
	III. STRARIPAMENTO ROMANICO. Fine riga zoomorfo. Riconquista del margine: illustrazione dei mar-	

	gini di Matthieu Paris, draghi zebrati, emancipazione delle <i>drôleries</i> imprigionate nelle spirali e nelle lettere.	168
V	<i>Il risveglio della plastica romanica</i>	183
	I. FORME ROMANICHE NELLE CORNICI GOTICHE. La chiave di volta: gli arcaismi inglesi, gli arcaismi del continente; motivi della prima architettura gotica, apporti insulari. Lo <i>spandrel</i> – pennacchio fra gli archi: resurrezione della fauna fantastica, composizioni triangolate. Conquista dei medaglioni quadrilobati: l'Islam e l'espansione del bestiario di Rouen.	185
	II. TRASPOSIZIONE SUI SUPPORTI GOTICI. Il doccione: statue gotiche rovesciate e mostri architettonici. Il peduccio e la mensola: massiccio ritorno ai soggetti e alle tecniche della composizione del XII secolo; rilievi zoomorfi; reimpieghi romanici. Gli atlanti e i nuotatori romanici drammatizzati. Un'erede del capitello romanico: la misericordia degli stalli.	194
	III. REINTEGRAZIONE E ABBONDANZA. Il capitello: reintegrazione della decorazione animale e istoriata. Arcaismi e barocco romanici. Contaminazione del fregio. Il fregio zoomorfo rigenerato. Il <i>crochet</i> e il suo bestiario fiammeggiante. I timpani «romanici» e araldici. Abbondanza di forme e soggetti romanici alla fine del Medioevo.	205
	IV. RINASCITA DEI MONUMENTI ROMANICI NELLA PITTURA DELLA FINE DEL MEDIOEVO E NELL'ARCHITETTURA DEL PRIMO RINASCIMENTO. Stile architettonico misto. Il romanico fantastico. Il romanico rigoroso. Scultura romanica nei quadri dei pittori. La leggenda dell'architettura romanica. Confusione fra romano e romanico.	218
VI	<i>Il risveglio del fantastico nella decorazione del libro</i>	227
	I. IL MARGINE E L'ANTIMICROCOSMO. <i>Drôleries</i> e <i>babewyns</i> . Parallelismi letterari: le «cose alla rovescia», le <i>Lügendichtungen</i> , gli <i>exempla</i> dei sermoni. Due elementi della formazione: tradizione teratomorfa ed «ellenismo» gotico.	229

II. IL MARGINE INGLESE. Le serie principali. Il fiorire simultaneo degli artifici e della natura. Arricchimento delle favole letterarie. Apporti della <i>drôlerie</i> . I <i>babewyns</i> del <i>Salterio Louterell</i> . Ultimo sussulto romano.	233
III. IL MARGINE CONTINENTALE. Centri parigini: ricercatezza nell'astrazione e nella rappresentazione della vita; capricci di Jean Pucelle e fantasmagorie inglesi. Periferia Nord-ovest: flora e geometrismo parigini; irruzione delle figure appollaiate – ibridi, grottesche, personaggi travestiti da mostri, <i>drôleries</i> romaniche; le serie e il loro groviglio. Una <i>summa</i> dei repertori fantastici: le <i>Ore</i> di Marguerite de Beaujeu. Periferia Nord-est: fioritura di Metz; margini germanici e cosmopolitismo di Colonia. Periferia meridionale: fattori islamici e bizantini; arcaismi provenzali.	239
IV. ESPANSIONE E RINNOVAMENTO. Il margine nella pittura murale, sui soffitti e nella vetrata. Il realismo fantastico. Grottesche medioevali e grottesche del Rinascimento.	254
V. LETTERE ANIMATE. Fantasie e arcaismi parigini. Periferia Est: iniziale-scrigno; alfabeti romanici e alfabeti gotici; alfabeti misti. Propagazione in Francia e ritorno allo zoomorfismo primitivo.	263
VII <i>Il mondo trasfigurato</i>	277
I. IL MONDO TRASFIGURATO DAL COSMO. Paesaggi nelle raffigurazioni cosmografiche. Geometria e segni dei planisferi nei paesaggi: il cielo, la terra, il Paradiso. Il mondo religioso all'interno dei diagrammi cosmici. L'aureola astronomica. Geometria dell'armonia universale ritrasmessa dall'irradiazione divina.	279
II. MAPPAMONDI E CARTE. Geografia dei geometri: la terra a T. Geografia dei marinai: il portolano. Visione antropomorfa e zoomorfa della realtà geografica riscoperta: Opicinus de Canistris e i suoi antecedenti. Il mappamondo paesaggistico e il mappamondo delle meraviglie: la carta di Hereford.	290
III. STORIA NATURALE. La fauna gotica di Brunetto Latini e i manuali di caccia. Irradiazione di Tommaso di Cantimpré e dei suoi mostri. Conrad von	

	Megenberg. Il bestiario fantastico dell' <i>Hortus sanitatis</i> . Etimologia greco-latina all'origine della reviviscenza degli ibridi romanici.	298
VIII	<i>I cicli visionari</i>	309
	I. APOCALISSE. La dottrina gioachimita e la propagazione dei cicli apocalittici. Gli arcaismi anglo-normanni. Diffusione continentale: gli arazzi di Angers; edizioni xilografiche e risveglio romanico. Trasposizione olandese. L' <i>Apocalisse</i> di Dürer e le sue continuazioni. L'angelo a gambe stilomorfe. Persistenza e rinnovamento.	311
	II. INFERNO. I cicli dei supplizi: la visione di san Paolo e l'iconografia romanica; le visioni insulari, illustrazioni di Guillaume de Deguileville e di Denis le Chartreux; l' <i>Inferno</i> della <i>Città di Dio</i> ; la visione di Lazzaro e la sua duplice fonte; incisioni e affreschi. Il caos infernale: gli Inferni romanici inglesi e gli Inferni settentrionali del Quattrocento.	318
	III. TENTAZIONI. Sant'Antonio e le sue metamorfosi: sant'Antonio e san Guthlac; sant'Antonio e un racconto arabo. Tentazioni universali e Tentazioni buddhiste. Metamorfosi del diavolo. San Cristoforo e l'antimondo scatenato.	332
	IV. IL MERAVIGLIOSO E IL TREMENDO. Integrazione dei capricci dei margini nelle visioni metafisiche. Gli acrobati filosofici e demoniaci. L'integrazione delle scienze naturali nella natura del diavolo. La vita resuscitata nella finzione: gli insetti e i rettili degli Inferni. La fauna fiamminga in Francia.	338
IX	<i>Allegorie e presagi fantastici</i>	353
	I. ALLEGORIE. L'uomo perfetto e la donna perfetta. La donna-vizio. Immagini mnemotecniche: geroglifici mostruosi dei quattro Vangeli. Mostri simbolici della Riforma: Lutero e il papa a sette teste, l'asino-papa di Melantone.	355
	II. NASCITE MOSTRUOSE E PRESAGI. Cronache di Ro-levinck e di Schedel. Fogli volanti. Dottrine antiche e orientali illustrate con mostri medioevali. Genealogia dell'uomo bicefalo.	363

III. I LIBRI DI PRODIGI. Joseph Grünpeck. Pubblicazioni di Giulio Ossequente. Lycosthenes e la sua antologia universale dei mostri. Anacronismi svizzeri.	370
IV. DIFFUSIONE E SOPRAVVIVENZE. Prodigi di Boistuau. Fisiologia dei mostri di Ambroise Paré. Emblemi di Menestrier.	376
<i>Conclusione</i>	385
Note	397
Elenco delle illustrazioni	453
Indice dei nomi	477

Risvegli e prodigi

La metamorfosi del gotico

Avvertenza dell'autore

In origine questo libro si componeva di due parti. Una aveva come argomento la rinascita di quei mostri e sogni romanici e preromanici, tipicamente medioevali, da noi descritti in *Stylistique ornementale* (Leroux, 1931; 2^a ediz. Flammarion, 1986, con il titolo *Formations, déformations*); l'altra trattava il loro arricchimento mediante gli apporti di epoche e regioni che si collocano fuori dai confini del Medioevo propriamente detto. Quest'ultima parte fu pubblicata per prima nel 1955, con il titolo *Il Medioevo fantastico*, da Armand Colin; nel 1960 apparve poi, presso lo stesso editore, *Risvegli e prodigi*. Nel 1981 la casa editrice Flammarion ha riproposto *Il Medioevo fantastico*. La presente edizione di *Risvegli e prodigi* restituisce così l'opera nella sua originaria integrità.

Solo grazie al concorso di numerose persone, sia in Francia che all'estero, è stato possibile raccogliere la documentazione per il nostro lavoro. La liberalità di Jean Porcher ci ha permesso di accedere ai fondi del Cabinet des Manuscrits della Bibliothèque Nationale di Parigi e alle sue grandi esposizioni di miniature francesi (1955) e fiamminghe (1959). La disponibilità di George Zarnecki, del Courtauld Institute di Londra, ha consentito di completare la serie inglese con esempi spesso inediti. Ringraziamo per il loro contributo i professori Harry Bober dell'Institute of Fine Arts della New York University, Robert Branner della Columbia University di New York, R.H.L. Hamann Mc Lean del Kunstinstitut di Marburg, Millard Meiss dell'Institute for advanced Study di Princeton, Adelheid Heimann del Warburg Institute di Londra, Arthur van Schendel, direttore del Rijksmuseum di Amsterdam, Gerhard Schmidt del Kunsthistorisches Institut di Vienna. Il professor Enrico Castelli di Roma ci ha gentilmente comunicato alcune notizie preziose. Alla generosità di Pierre Devinoy dobbiamo fotografie importanti per la dimostrazione delle nostre tesi.

A tutti coloro che ci hanno prestato il loro aiuto, e di cui ci dispiace non poter citare il nome, esprimiamo la nostra gratitudine.

Prefazione

La tradizione identifica la genesi dell'arte gotica con il fiorire di un mondo nuovo: al Medioevo contrassegnato da civiltà millenarie fa seguito un Medioevo giovane, essenzialmente moderno. L'universo romano è sovrumano. Si sviluppa, come un'Apocalisse, sotto il segno della bestia, nel terrore della rivelazione e del mistero. Ma è anche speculazione, geometria e cifra. Sono i ragionamenti e i calcoli più rigorosi a scatenare l'immaginazione. Nel suo grembo si riuniscono tutti i prodigi e tutti i mostri della terra. L'universo gotico ritrova invece proporzioni e misure umane. Restituisce il volto della vita in un accordo profondo di natura e spirito, nell'armonia e nel raccoglimento. La cattedrale è un libro di teologia, un Vangelo e un'enciclopedia della Creazione.¹ Attraverso la bellezza delle forme materiali si esprime una spiritualità.² La flora vivente è riprodotta con lo stesso fervore con cui si rappresentano i santi. La realtà, riscoperta come immagine dell'ordine superiore, è oggetto di una trasposizione sempre più diretta, sempre più composita e, al tempo stesso, più drammatica.

Il mondo delle forme e delle immagini gotiche certo non deriva dal mondo delle forme e delle immagini romaniche. Si afferma, al contrario, distruggendo ciò che lo precede; tuttavia possiede anche un volto mostruoso e tormentato, e i suoi sistemi non sono tutti conformi alla natura, né completamente nuovi. Essi presentano un lato meraviglioso fatto di risvegli e di prodigi, che vediamo svilupparsi parallelamente all'espansione del «realismo». I cicli fantastici rinascono e di continuo si rifondono in quella stessa sfera da cui sono stati virtualmente esclusi. Oggetto principale del nostro studio sono appunto quei mostri presenti in regioni che le sintesi storiche illustrano di solito come no monster's lands.

Il Medioevo non si è sviluppato sempre nella stessa direzione né dappertutto con la stessa velocità. Studiando la stilistica ornamentale nella scultura romanica,³ rimanemmo colpiti dal gran numero di monumenti che, pur presentando i caratteri specifici di questa, sono lontani dai suoi limiti cronologici. Ma il problema ci parve allora ricollegarsi alla questione delle sopravvivenze. E inizialmente fu esaminato sotto questo punto di vista anche da Focillon,⁴ che in seguito scorre nella decorazione fiammeggiante un risveglio delle forme tradizionali del XII secolo.⁵ La ricerca che abbiamo intrapreso, estendendola a tutte le branche dell'iconografia, ha pienamente confermato e ampliato questa interpretazione.

Vanno distinte due fasi: una diretta prosecuzione dell'arte romanica e una rinascita propriamente detta. Le persistenze si manifestano in modo diverso a seconda delle zone e degli ambienti: in misura minima nelle culle dell'arte gotica, con particolare ricchezza nelle regioni più o me-

no indipendenti, più o meno distanti dall'Île-de-France. Il grande ritorno si verifica solo dopo un periodo di eclissi corrispondente all'apogeo del « classicismo » medioevale, ma il suo programma è definito all'epoca della prima fase.

Parallelamente avviene una sorta di evoluzione inversa, che risuscita forme protoromaniche e preromaniche, arcaismi barbarici e arcaismi franco-insulari. Nel passato più remoto vediamo anticipate alcune trasposizioni di elementi che si ritroveranno nelle combinazioni future. Il fenomeno è generale, e agisce in direzioni opposte. Le forme gotiche nascono così anche da un risveglio del sostrato carolingio anticheggiante, per sua natura antiromanico. La dualità stessa del Medioevo è determinata dalla struttura delle sue fondazioni.

Ricercando le fonti del fantastico nell'arte gotica, in certo qual modo abbiamo tracciato due sezioni, una orizzontale e l'altra verticale. Il Medioevo degli esotismi⁶ è formato da un intreccio di apporti esterni coevi che si spinge fino all'Estremo Oriente, cui si aggiungono le bizzarrie greco-romane mutate, durante il XIII secolo, dalla glittica e dalle monete, e propagate con la stessa passione che suscitano le meraviglie straniere. Il Medioevo dei risvegli è quello dei prodigi autoctoni che riemergono dagli strati profondi dell'Occidente, in cui anche gli apporti orientali hanno assunto un carattere organico. Esso si sviluppa in una costante rielaborazione e in un continuo arricchimento. Rinasce un sostrato romano, non già l'arte romanica. Rinasce un sostrato carolingio, non già l'arte carolingia. Poiché hanno luogo all'interno di universi in movimento, le rivoluzioni cicliche ricominciano sempre su registri diversi. La finzione nella realtà e la realtà nella finzione caratterizzano l'ultimo periodo. Rigenerati sul medesimo terreno, i due sistemi antinomici finiscono con il fondersi, pervenendo a nuovi mondi irreali.⁷ Nel regno dei visionari il risveglio non è interruzione, bensì prolungamento del sogno nella vita.

I *La fine dello stile monumentale e il risveglio carolingio nei cantieri gotici*

I. LA FLORA SCULTOREA: DISTRUZIONE DELL'ORNAMENTO GEOMETRICO. Il rampicante e la figura appollaiata ellenistici. Acanti e viti dell'antichità. Disgregazione del capitello romanico.

II. L'AFFRANCAMENTO DELLA FIGURA UMANA: STATUE SOTTO BALDACCHINI. I baldacchini dei capitelli di «transizione». Estrazione del personaggio dall'archivolto e dal piedritto. Il timpano ricomposto dall'architrave.

III. L'OREFICERIA E LO STILE MONUMENTALE. Reliquiario nel timpano. La tradizione carolingia e ottoniana delle arti preziose e il suo risveglio a Saint-Denis. Città su archi caroline e baldacchini gotici.

IV. PERSONAGGI SOTTO BALDACCHINI E MEDAGLIONI NELLA VETRATA. Stile «pompeiano» dell'architettura gotica. Geometria delle cornici: i medaglioni anticheggianti e orientaleggianti. Protezione dell'immagine dalla propria cornice: il «ponte» e il «soffitto».

V. LA FINE DELLO STILE MONUMENTALE DEI MANOSCRITTI. Le «vetrate tascabili». «Ellenismi gotici»: il rampicante e la figura appollaiata. *Drôleries* caroline.



I

A nord della Loira, in una zona esposta alla forza d'attrazione dell'Île-de-France, si manifestano profondi mutamenti nella plastica fin dalla seconda metà del XII secolo. L'architettura e la scultura, la scultura e l'ornamento, la cornice e l'immagine ricercano un diverso equilibrio. L'ornamento, l'immagine si orientano verso nuove leggi, ma non vi è brusca rottura né improvvisa rinuncia a tutto ciò che si è acquisito nel corso dei secoli. Inizialmente il processo consiste in una revisione dei valori e in una nuova scelta fra i loro elementi.

La stilistica ornamentale romanica, con quanto ha di rigoroso e di inflessibile, non rappresentò mai l'unica legge dell'arte romanica. Spesso sulla medesima parete venivano scolpiti, accanto a danzatori e ginnasti deformati dai viticci, personaggi tranquillamente eretti sotto arcate. Vicino a bestie annodate a intreccio appariva una fauna rappresentata con realismo popolare; vicino a capitelli formati da un groviglio di mostri o di atlanti se ne trovavano altri sulle cui superfici si svolgevano le scene di una narrazione. Rilievi in scansioni più libere si conservavano sugli architravi e sui fregi. Alcune lastre, concepite come pannelli ornamentali, erano incastonate nelle facciate e nelle absidi.¹ Maturata su diversi strati – l'Antichità, il mondo barbarico e celtico, il mondo carolingio – e dietro la spinta di forze molteplici in cui si scontrano Oriente e Occidente, la scultura medioevale continuava a presentare vari aspetti, dosando in modo differente la rappresentazione della realtà e la speculazione sulle forme pure. Ma nell'XI e nel XII secolo le convenzioni architettoniche e la geometria delle figure regolari ne delimitano l'impeto e la grandiosità. Questi aspetti dominanti ora perdono vigore e retrocedono in secondo piano. Il Medioevo gotico nasce in un intreccio romanico e preromanico rovesciando un ordine costituito, disgregandone i principali capisaldi – il capitello, gli archivolti e il timpano –, reintegrandovi sistemi anteriori.

Lo sbocciare di una nuova flora muta completamente il panorama dell'iconografia all'interno dell'ornamento. Tutta l'impalcatura astratta che ne reggeva il gioco cede, e infine sparisce. L'intreccio sottostante, avvolto in una fauna e in una umanità mostruose, lascia il posto a una vegetazione rigenerata. Lo stelo, la foglia non sono più stilizzazioni, ma piante vere. Perdono il dono della metamorfosi e ritornano ciò che sono. La figura vivente viene espulsa dalla trama e dai meandri di linee che

per molto tempo l'hanno tenuta fra le loro spire. La scissione colpisce in modo particolare a Reims, sugli stipiti (ca. 1250) del piccolo portale unito al sepolcro ad arco,² dove la decorazione descrive ancora curve romaniche a 8, ma in modo completamente diverso. Al posto di steli modellati come bacchette compaiono rami di cui si vede la corteccia, al posto di palmette stilizzate foglie di vite dentellate con precisione (fig. 1). Tutto è movimento in questa composizione. La pianta sembra arrampicarsi su un traliccio. Vi si ritrovano esseri animati, ma liberati da qualsiasi costrizione. Gli uccelli che prima erano iscritti nei viticci si posano ora sui rami, svolazzano, becchettano i grappoli. Alcuni personaggi e perfino un quadrupede vi si arrampicano senza contorcersi. Anche ad Amiens la fascia posta sotto il *Giudizio universale* del grande portale (ca. 1230) è gremita di uccelli appollaiati su viticci. Si è di fronte a un affrancamento e a un ritorno alla natura, ma un ritorno che si riallaccia a un universo e a precise composizioni del passato. La vite, l'animale appollaiato sono motivi greco-romani per eccellenza. Due rilievi antichi di festoni a tralcio di vite, uno a San Giovanni in Laterano a Roma e l'altro al Musée Municipal di Sens, sono stati accostati a questa flora gotica.³ L'analogia è molto evidente, e comprende anche le piccole figure che vi si muovono. E gli stessi temi erano presenti anche all'inizio del Medioevo. Nei marmi preromanici le viti rampicanti a 8 (colonne di Notre-Dame de la Daurade a Tolosa), gli uccelli che becchettano i grappoli (altare del Battistero di Marsiglia)⁴ offrono esempi simili alle composizioni, se non alla fattura, del XIII secolo, generate da un'arte che non aveva ancora subito la tirannia dell'astrazione e delle convenzioni.

Il ritorno in voga del capitello corinzio – che avviene, come de Lasteyrie⁵ ha evidenziato, fra il 1150 e il 1200 – si colloca nel medesimo ciclo di risvegli, caratterizzato dalla purezza (alcuni esempi di Saint-Remi a Reims potrebbero rivaleggiare con le più belle opere dell'Antichità e del Rinascimento) e dalla ricchezza (Saint-Laumer a Blois, la Madeleine di Châteaudun, Lisieux e Dommartin ne possiedono una grande varietà di tipi). Le foglie presentano talora forti rilievi, talora curve più morbide, ricadendo a ciocche o drizzandosi vigorosamente, in modo che la prima fila si riversa sulla seconda; e spesso, sotto tale spinta, cede la struttura stessa del calato.

In tutto un gruppo di monumenti il risveglio della natura comincia con gli acanti e si sviluppa con la vite antica. Ma la vegetazione gotica è più varia, e la sua propagazione avviene in due tappe: la distruzione delle piante geometriche; l'invasione della foresta e del giardino. Le sue forme successive sono state fissate:⁶ dal 1170 al 1200 foglie dentellate, lobate e composite, ma irreali, non ancora copia della realtà; dal 1200 al 1275 dise-



1. VITICCI A 8: A. Tolosa, colonne di Notre-Dame de la Daurade, V secolo. New York, Metropolitan Museum. B. Reims, stipite del portale piccolo, ca. 1250.

gno sempre più esatto dell'edera, dell'agrifoglio, del biancospino, dell'acero, della rosa canina, della quercia, descritto anche, molto poeticamente, dai dotti e dai filosofi contemporanei – Bartolomeo Anglico, Tommaso di Cantimpré e soprattutto Alberto Magno –, che scoprono a loro volta la flora tramite le fonti antiche, Dioscoride e Plinio;⁷ dal 1275 al 1400 continuazione del medesimo repertorio in un eccesso di pittoresco. Nel XV secolo e nella prima metà del XVI le foglie si disgregano a causa di un'espansione smisurata, di lacerazioni profonde, di effervescenze e arricciature fantastiche.

La fine delle figure regolari, la rottura e poi il distacco fra il rilievo e il suo supporto – condizione essenziale per la fioritura – e infine la reintegrazione in un'architettura ricca di volute costituiscono gli stadi di questa evoluzione. Liberata dal blocco monumentale, la vegetazione si dispiega con crescente rigoglio e rompe le antiche cornici. Gli aggetti, gli assi del capitello progressivamente spariscono. La decorazione incorporata è sosti-

tuita da un involuppo sempre più fitto. È una pianta rampicante che sale lungo superfici senza asperità e senza fenditure. A mano a mano che si sviluppa, la flora gotica si imparenta sempre di più con la famiglia dell'edera. I capitelli dei grandi pilastri sono cinti da un fregio di fogliame continuo, ridotto progressivamente a una stretta fascia.

Questa evoluzione condanna il *crochet*, che, per definizione, è una sporgenza e un accento. La struttura, nata da una deformazione dell'acanto e utilizzata nell'Egitto copto, in Siria, a Bisanzio e dagli arabi dell'Africa e di Cordova, sopravvive come motivo romanico, sviluppandosi con aspetti nuovi durante i primi tre quarti del XIII secolo. L'ornamento, che sembrava sostenere l'abaco, si distende e si restringe; i suoi bordi diventano dritti o anche convessi; la punta si arricchisce di bulbi o di fogliame. Nel passaggio dal *crochet*-foglia al *crochet*-stelo⁸ i volumi si svuotano e si distaccano. Anche su piccoli calati (Sainte-Chapelle a Parigi; triforio di Reims) in cui le escrescenze mettono in forte risalto le articolazioni, i *crochets* sono fasci annodati attorno al loro supporto, e non già membrature portanti. Nei calati di medie e grandi dimensioni la loro distribuzione è uniforme. Sempre più piccoli e sempre più numerosi, vagano sulla superficie del capitello. Lì si vede non solo sotto gli spigoli dell'abaco – che si sono moltiplicati –, ma anche fra gli angoli, e le file variano da due a quattro.⁹ A Norrey, a Braisne, a Semur-en-Auxois i rilievi ricoprono completamente il fondo. Spesso gli stessi *crochets* scompaiono dietro le foglie. Nell'ultimo quarto del XIII secolo si trasformano in fasci. Gli steli non sono nemmeno conficcati nel calato, ma escono dalle fronde che lo cingono.¹⁰ Alcuni rami vi sembrano portati da un colpo di vento. Dischiussosi in piante viventi, il blocco del capitello si lacera e si scompagina. Questo rigoglio non distrugge solo un ordine costitutivo, ma anche le sue forme immaginifiche. La flora scaccia la fauna. Nella sua struttura peculiare il capitello gotico raramente è abitato. Sopravvive solo qualche mascherone su alcuni *crochets* e alcune volute.¹¹ Non rimane altro del mondo animato del XII secolo. Nella scultura romanica le teste fissate ai *crochets* conferivano a questi ultimi nuova vita. L'intero corpo vi si profilava. Si vedevano emergere il collo, il busto, le membra di un atlante, di un mostro accovacciato.¹² Adesso il movimento procede in senso inverso. La figura si ritira, si nasconde, e in breve sparisce. Il capitello zoomorfo è devastato dal risveglio della natura. Non sopravvivono al periodo di transizione neppure i calati istoriati, tuttavia gli esempi più tardi contengono già in embrione la scultura nascente.

II

Sui portali principali di Chartres (fig. 2), di Corbeil, di Étampes, di Saint-Loup-de-Naud, di Mantes, i capitelli sono sovrastati da una fila di edicole a strapiombo che formano dei baldacchini. Il motivo subentra alle arcatelle già presenti nell'XI secolo, rinnovandone però il carattere e la funzione. Gli edifici in miniatura, che nell'arte romanica fungevano da collegamento fra il personaggio scolpito e il supporto monumentale, nell'arte di transizione li separano. Sospeso lungo l'abaco, l'intrico di casette e torricelle forma una cortina che s'interpone fra il rilievo e l'architettura del portale, costituendo al tempo stesso lo sfondo architettonico delle scene rappresentate. Le figure non sono più ritagliate all'interno del calato; se ne affrancano, e si muovono in un ambiente creato appositamente per loro. Lo sfondo arretra in profondità. I volumi tendono al tutto tondo. Il dominio della cornice si allenta. Solo le teste rimangono in genere all'interno degli archi, dove si profilano aureolate d'ombra, ma i movimenti risultano liberi. È come uno spettacolo di marionette nel loro teatrino.

Indubbiamente non è che un ultimo stadio del capitello romanico, peraltro senza seguito (il capitello gotico deriva, come si è visto, da tipi diversi), tuttavia contiene due elementi fondamentali per il futuro: l'idea della statua e il principio del baldacchino che ne rappresenta l'ambiente urbano.

La plastica degli archivolti evolve nella stessa direzione. Anch'essa abbandona gli ornamenti geometrici e il loro bestiario, ma non per la vegetazione vivente. L'archivolto diventa il regno dell'uomo. Per una curiosa contraddizione, il prototipo romano di queste composizioni, con le figure che non si irradiano



2. CAPITELLI CON BALDACCHINI ARCHITETTONICI: Chartres, portale principale, metà del XII secolo.

sui conci ma seguono la curvatura dell'arco, ha avuto una particolare diffusione nel Sud-ovest,¹³ regione degli archivolti a labirinti ornamentali, dove Angoulême (che risale sicuramente a prima del 1128, data della consacrazione)¹⁴ è alla testa di una serie importante. Imprigionato inizialmente nella massa dell'archivolto, il corpo umano progressivamente se ne emancipa. Nel portale principale di Chartres le figure emergono sulla superficie, senza però esorbitare dalla cornice; a Étampes sono sedute; ad Angers e a Provins spesso ridotte al solo busto. A Le Mans, su conci più larghi, si svolgono intere scene. Il distacco si compie fin dall'inizio del XIII secolo: a Chartres (portali laterali), a Parigi, a Reims in tutti i monumenti gotici i personaggi abbandonano definitivamente il blocco architettonico ed entrano in nicchie disposte sull'archivolto. Con i loro baldacchini poligonali o circolari, carichi di mura merlate, cupolette e torricelle che fungono anche da basamento alle sculture sovrastanti, queste sono spesso autentici edifici, piccole cappelle sospese nello sgancio come lanterne. Il rilievo, pur conservando sul portale la sua abituale collocazione, vi resta isolato. È in questi alloggi per statue che proseguirà la sua vita indipendente. Una nicchia non grava mai sul canone della figura umana che ospita. Lo zoccolo e il baldacchino hanno un solo scopo: proteggerla e assicurare il suo equilibrio. Gli angeli vi sono alloggiati non come dentro a gabbie, ma come in garitte.

Le statue dei piedritti sono sistemate nello stesso apparato di piedistalli, di mensole, di peducci, di baldacchini aggettanti. Staccate dalla colonna, si posano su un terreno solido, dove potranno evolversi. Dal personaggio saldato al fusto, irrigidito e slungato come un pilastro, alle sentinelle di guardia all'entrata, alle belle figure che, dapprima diritte e solitarie, prendono in seguito a conversare fra loro, a recitare maestosamente immobili le scene della *Visitazione*, dell'*Annunciazione*, della *Presentazione al Tempio* (Amiens, Reims), fino alle effigi di donatori in ginocchio accompagnati dai fedeli (Certosa di Champmol), il passaggio avviene all'interno di queste dimore di santi. L'evoluzione concorda con quella delle forme architettoniche vere e proprie, le cui linee e modanature derivano dal moltiplicarsi e dallo svincolarsi delle parti. Panofsky¹⁵ ha messo in relazione lo sviluppo della scultura con la creazione del «sistema tubolare» degli edifici gotici, dove i volumi, contrariamente a quelli del blocco romanico, dominato da un solo asse, si scompaginano in fasci, come nel caso del pilastro composito, che si trasforma in pilastro circondato da colonnette. La statuaria, per il fatto stesso di separarsi dal proprio supporto monumentale, si adegua all'assetto generale, arricchendolo di tratti realistici.

Il timpano attraversa gli stessi stadi: impoverimento dei gran-



A



B

3. CRISTO TETRAMORFO: A. Moissac, timpano, 1115-1120. B. Chartres, timpano, metà del XII secolo.

di sistemi ornamentali, istituzione di un nuovo equilibrio, scompaginamento degli elementi. Ma l'ampiezza della sua superficie richiede soluzioni particolari. Un gruppo dell'epoca di transizione (Chartres, Bourges, Angers, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud) riprende il tema romanico del Cristo tetramorfo, senza però conservarne la visione monolitica. Le figure si separano l'una dall'altra e perdono il loro carattere leggendario. Al posto di una divinità terrificata, che scaglia mostri araldici, appaiono un Dio cristiano e animali mansueti (fig. 3). Nel XIII secolo, d'altra parte, non sopravvive nessuna di quelle torve combinazioni

in cui si annodano uomo e bestia.¹⁶ Il timpano gotico deriva da un tipo più sobrio e più povero, ordinato da pannelli rettangolari e arcatelle, ricomposto dall'architrave. Quasi tutto lo spazio sotto l'archivolto è diviso in registri. I grandi rilievi, intagliati in una stessa massa che si dispiega a ventaglio, fanno posto a diversi gruppi. La superficie monumentale si fende, e al tempo stesso scompaiono tutte le sapienti combinazioni che ne esprimono la maestà e la potenza. Ai corpi accalcati su un ordito di curve regolari si sostituiscono lunghe file sovrapposte di personaggi e di scene.

Le zone orizzontali si moltiplicano sotto forma di «falsi architravi». Ve ne sono due, tre (Bourges, Rouen), perfino quattro (Reims e Amiens), sicché del timpano vero e proprio non resta che un frammento, in alto, dove talvolta sono rimasti ancora un paio di angeli in ginocchio, che si curvano sotto l'archivolto. I falsi architravi, d'altra parte, non sono diversi da quelli veri. La tramezzatura orizzontale ha ovunque la stessa consistenza. Le modanature che marcano le divisioni divengono sempre più sporgenti. Si arricchiscono di ornamenti o di nuvole. Spesso vi si ritrova il tema del baldacchino, con le sue torri, le cupolette e i muri merlati, che si sviluppa da un capo all'altro. Sono ripiani in grado di sostenere un carico. Ad Amiens, fin dal 1230, alcune figure sono staccate dal fondo e poggiano sugli aggetti come statue.¹⁷ Sebbene non sia completamente svincolato, il rilievo produce l'effetto del tutto tondo. Agli architravi romanici, con figure ammassate e appiattite sulla superficie, costrette alle regole dell'isocefalia, fa seguito una disposizione di piani in cui la circolazione è libera.

Le masse scultoree si liberano delle masse della costruzione come di un vestito, e cercano il loro valore. Si distendono e si ammorbidiscono. Il modellato schiacciato viene completamente abbandonato. Quello tondo è attraversato da ondulazioni. L'armatura grafica, che serrava il corpo in una rigida carcassa di pieghe, si deteriora prestissimo. Il tessuto geometrico, le strigilature e le spirali scompaiono. Le statue-colonne del portale principale di Chartres sono ancora imprigionate in un'armatura lineare. Ad Angers le pieghe presentano spigoli meno vivi. A Sens e nel transetto settentrionale di Chartres angoli e fratture sono aboliti. Le ombre scivolano senza il minimo attrito. Il trattamento diventa regolare. La statua, messa in risalto da grandi superfici piane, assume una dignità e un'imponenza monumentali. Nell'insieme del portale, sommerso da elementi accessori, i personaggi dei piedritti sono quelli che risultano ancora meglio costruiti. Ma questa non è che una fase dello sviluppo che va dall'ordine architettonico all'oggetto d'arte. Già a partire dalla metà del XIII secolo l'equilibrio si spezza. La plastica tende al grazioso, al piccolo.

L'eccesso di curve, le ricercatezze della superficie smantellano ciò che ancora restava di vasto e di solido. I volumi si sciolgono come cera e si abbandonano a modulazioni più delicate. Tutta la scultura assume i caratteri di una forma e di una materia preziose, da osservare da vicino e nella sua cornice¹⁸ di medaglioni, di arcatelle, di zoccoli e di baldacchini disposti sull'edificio come scrigni colmi di oggetti di oreficeria. Un'influenza di quest'ultima si manifesta d'altra parte già nell'arte di transizione, e in quegli stessi elementi in cui vengono intaccati i principi romanici.

III

Indubbiamente la scultura romanica, in diverse fasi della sua evoluzione, aveva tratto non poca ispirazione dalle arti preziose. Per questo tramite, l'Oriente le aveva trasmesso alcuni ornamenti astratti e un bestiario fantastico che essa aveva assimilato e integrato nei suoi sistemi. Ma si tratta ora di un altro contesto e di un'azione opposta.

Forse non è stato ancora sufficientemente sottolineato il vero significato del fenomeno che si verifica verso la metà del XII secolo: la collocazione sui timpani delle Vergini in maestà. Nella storia della religione ciò segna la nascita di un culto più delicato, nella storia della morfologia l'introduzione di un oggetto d'arte nel cuore stesso di un'ampia composizione monumentale. Dopo Chartres e Parigi, le Maestà compaiono a Bourges, Reims, Donzy, Laon. Sono discendenti dirette della stirpe carolingia delle statue reliquiarie,¹⁹ che venivano portate nelle processioni come personaggi regali, sotto baldacchini di stoffa, e riposavano, nel corso degli spostamenti, all'interno di tende (in occasione del sinodo di Rodez quattro Maestà d'oro furono collocate in un prato). Tali statue si ritrovano ora, sotto il medesimo baldacchino, nel portale. La pietra stessa assume un fulgore metallico: «*Auro decenter ornata*» precisa il *Cartulario* di Notre-Dame di Chartres²⁰ a proposito della Santa Vergine del timpano. È davvero un'opera di oreficeria quella che spicca nel punto più in vista della facciata, costituendone uno dei motivi più importanti. Incastonata come un pezzo ornamentale, rappresenta la distruzione dell'ordine architettonico, e ci rivela il nuovo indirizzo della plastica.

Questo esempio emblematico non spiega tutto. Il processo è più complesso, e si sviluppa su vari piani. Già a Saint-Denis (ca. 1140), sui montanti del portale principale, parecchi rilievi²¹



4. MODELLATO IN BRONZO: Saint-Denis, portale principale, ca. 1140.

sembrano in metallo fuso (fig. 4). La pietra dai forti spigoli e allo stesso tempo la concezione geometrica della scultura vi sono disattese. È la patina del tempo o un'imitazione delle masse flessibili e levigate derivanti dalla fusione del metallo? La cornice inquadrava con esattezza le porte in bronzo dorato, una delle quali reimpiegava due battenti datati all'XI secolo²² che sicuramente si ricollegavano all'arte dai volumi pieni e vigorosi dei bronzisti ottoniani. L'idea stessa dell'insieme poté forse derivare da quei battenti che si trovavano nell'abbazia. La ripetizione del medesimo soggetto – il donatore Suger ai piedi del Cristo fa da pendant al monaco Airard che offre le porte a Saint-Denis – stabilisce un collegamento. Un altro capolavoro, l'altare maggiore all'interno del coro nuovo, conteneva un'opera ancora più anti-

ca: il pannello di Carlo il Calvo, fissato nella parte anteriore; completato con altri tre pannelli, «l'intero altare apparve dorato da tutti i lati». ²³ Anche il testo del *De administratione* di Suger insiste dunque sulla ricerca dell'unità d'effetto. Concepito intorno a un pezzo carolingio, il monumento – che peraltro inaugurava il rinnovamento dell'iconografia tipologica – doveva, nei limiti del possibile per l'epoca, conformarvisi. La grande croce in rame e oro (1142-1144) faceva parte dei paramenti di questa scultura in metallo. Il fatto che essa sia stata eseguita dagli «orafi lotaringi» consente di scorgere alcune linee di questa repentina resurrezione di un'industria e di uno stile promossa da Suger.

Ormai sono queste le forme e le tecniche che, associate a materie estranee all'edificio architettonico, ne ispirano la decorazione scultorea. I volumi morbidi e pieni di vita sono stati elaborati nell'oro e nell'osso, all'interno di stampi per i metalli, le curve cesellate con finezza in materie preziose. La rinascita carolingia ha studiato e portato alla perfezione i procedimenti di questo modellato. Nello stesso tempo ha ripristinato l'antico valore della figura umana. Per questo la formazione dell'arte gotica viene spesso connessa a un risveglio. Gli elementi vengono recuperati direttamente nei depositi locali, ma anche tramite quei centri di cultura della Mosa e del Reno – alcuni dei quali sono stati definiti «Atene del Nord» ²⁴ – dove sono sopravvissute le tradizioni imperiali. Questa ritrasmissione diretta è stata messa in relazione con lo stile anticheggiante e flessuoso che si sviluppa da Laon a Reims, opposto alla rigida arte protogotica dell'Île-de-France. ²⁵ Ma la questione va al di là del valore dei vari milieus, ponendosi nell'ambito di un'evoluzione generale, articolata in modo diverso a seconda dei casi.

Studiando le arti minori, Molinier ²⁶ aveva già osservato i legami che univano da lungo tempo i centri parigini e le province limitrofe con le officine del Nord-est. Le porte in bronzo dell'XI secolo menzionate sopra ne sono ulteriore testimonianza. Anche l'impianto architettonico non si è sottratto a tali apporti. Alcuni capitelli stuccati di Saint-Remi a Reims (anteriori al 1049) e alcuni rilievi dei capitelli di Saint-Germain-des-Prés a Parigi, ²⁷ in cui si avvertono lo stucco, il bronzo e lo sbalzo dei maestri ottoniani, ne rappresentano un primo stadio la cui formazione fu fondamentale per la nascita, più tardi – e precisamente in queste regioni –, di una nuova arte. «Antiromani» per l'inserimento di un apparato «mobile» su un blocco monumentale, i sistemi non sono stati ripresi dalla scultura romanica propriamente detta, e anzi sono stati considerati residui di un'esperienza primitiva ²⁸ che avrebbe avuto uno sviluppo più tardo.

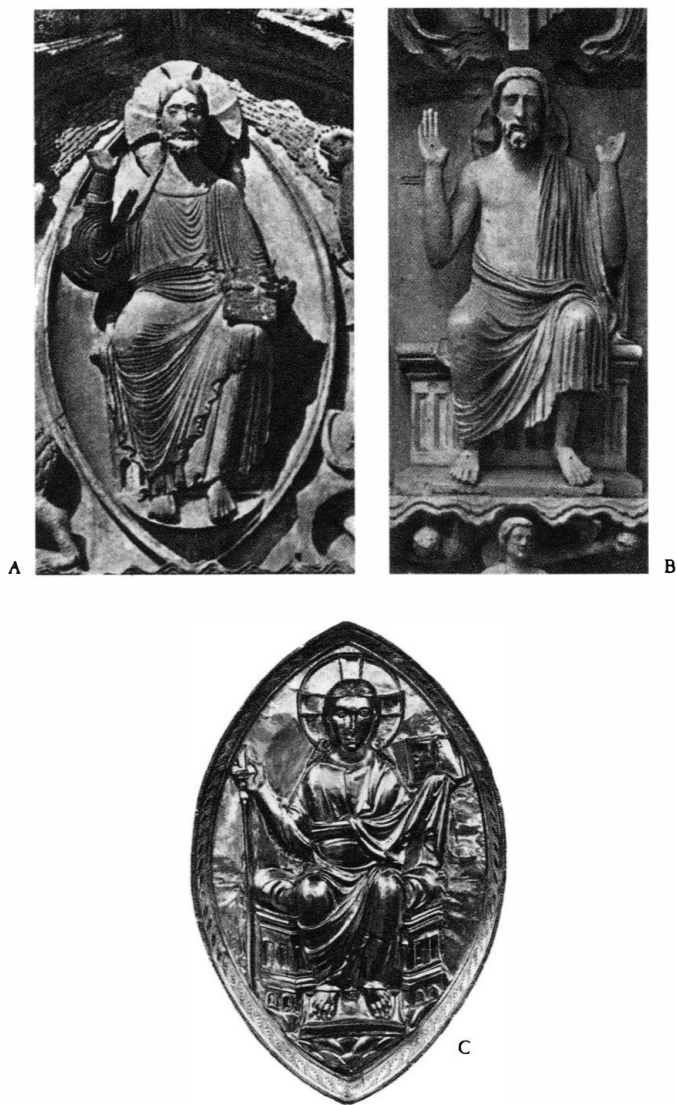
Senza dubbio questa scultura del X-XI secolo presenta spesso un accento rude e secco e alcune sproporzioni che le con-



5. SCULTURA PROTOGOTICA DELL'XI SECOLO: La Vergine di Paderborn, 1055-1060.

feriscono tensione e perfino una certa violenza, tuttavia non mancano alcune belle figure umane. Il Cristo dell'*antependium* di Aix-la-Chapelle, offerto da Ottone III (fine del X secolo; fig. 6 C),²⁹ i Santi delicatamente intagliati nella pietra – come se fosse avorio – di St. Liudger a Werden (Essen), forse provenienti da un altare (1066-1083),³⁰ la Vergine lignea di Paderborn, originariamente rivestita di una corazza d'oro (1055-1060; fig. 5),³¹ la Madonna di Francoforte (inizio dell'XI secolo)³² preannunciano l'umanità del XIII secolo. In questa antica dinastia, e non già nella famiglia degli esseri deformati dalle convenzioni ornamentali e architettoniche, si coglie una prefigurazione dell'«atticismo» medioevale. La statuaria gotica ha maggiori affinità con il mondo carolingio e ottoniano che non con quello romanico immediatamente precedente.

Il Cristo del *Giudizio universale* di Chartres (transetto meridionale), per l'armonia delle masse, l'atteggiamento disinvolto, le proporzioni e il modellato ha una più lontana parentela con il fratello maggiore della facciata occidentale, ancora ieratico e



6. TRE CRISTI: A. Chartres, portale principale, metà del XII secolo. B. Chartres, transetto meridionale, 1212-1220. C. Aix-la-Chapelle, *antependium*, fine del X secolo.

stretto in una stoffa strigliata, che non con il Cristo a sbalzo del X secolo, dove solo la testa tradisce un manifesto arcaismo. Se si raffrontano i tre rilievi, la figura più antica, con le pieghe delle vesti ampie e scorrevoli, sembra appartenere alla fase più avanzata, così come le modanature anticheggianti del suo trono si rivelano uguali a quelle della scultura più recente (fig. 6).

Tali concordanze sono evidenti nel dipinto del Maestro di sant'Egidio (ca. 1495-1500),³³ che raffigura la celebrazione della messa a Saint-Denis. Riprodotto con l'esattezza di un documento archeologico (fig. 7), il pannello di Carlo il Calvo non sembra così diverso dai rilievi dell'arca di Dagoberto che si trovano a lato, eseguiti verso il 1263. Soltanto la fattura di certe pieghe più angolose e più serrate indica un'altra epoca. Le proporzioni, i gesti, la gravità e la nobiltà del Cristo, degli angeli e degli apostoli del IX secolo si accordano perfettamente con la grazia ancora serena delle figure gotiche dell'archivolto e del timpano. Se al posto del pannello di Carlo il Calvo vi fosse una lastra in pietra di «transizione» come quella rinvenuta sotto il transetto della basilica,³⁴ essa contrasterebbe con l'insieme. È dunque in un'opera medioevale nella quale sono direttamente giustapposte forme separate da quattro secoli che si percepisce meglio il comune sostrato. Rappresentando con magnificenza e minuziosità nel cuore dell'abside gotica un'oreficeria preromanica, il pittore della fine del XV secolo ne fa rivivere la magia. Egli restituisce l'atmosfera e lo splendore che testimoniavano allora, in quel luogo, una mutata aspirazione.

Nelle trasformazioni della scultura durante il XII secolo i fasti dell'Abbazia Reale sembrano essere stati all'origine di una svolta improvvisa. Il recupero della plastica carolingia e ottoniana, il ricorso ad artisti forestieri che lavoravano con ostinazione sui medesimi fondamenti, infine la solenne presentazione di quei capolavori in un'architettura innovativa hanno assunto il carattere di un evento e di una repentina rivelazione degli oggetti d'arte, splendenti entro una cornice di pietra. Suger, meditando sul rapporto tra il fulgore di metalli e gemme e le luci dello spirito, sentiva profondamente la loro poesia, e a lui si deve uno dei primi impulsi che ebbe questo sviluppo, favorito da un passato propizio. Ma la strada sarebbe stata ancora lunga e tortuosa. Per una sorta di paradosso, la tecnica delle arti preziose, innestata sui rilievi monumentali, si tradusse inizialmente in un ammorbidirsi e acquietarsi delle forme nella grandezza. Superfici unitarie, masse piene e serena staticità delle figure comparvero sotto lo scalpello più fine, adoperato sui volumi solidi; esso tuttavia lasciò quei germi di ricercatezza e snellimento il cui sviluppo non tardò a manifestarsi. Pur contrassegnate da un accento o, se si preferisce, da una linea melodica peculiare del Medioevo gotico, le forme tendono imperterbabilmente verso quella ricerca di affinamento presente fin dalla loro nascita.

Questa misteriosa restaurazione del classicismo preromanico non si limita alla figura umana. Il quadro architettonico che ne ha favorito in modo assai rilevante l'emancipazione attinge dal-



7. PANNELLO DI CARLO IL CALVO A SAINT-DENIS: Maestro di sant'Egidio, *Messa a Saint-Denis*, ca. 1495-1500. Londra, National Gallery.

la stessa fonte. I baldacchini guarniti di casette e torrette che a partire dall'epoca di transizione si moltiplicano sulle facciate per ospitare i personaggi scolpiti riprendono, dal canto loro, un tema anticheggiante perpetuato in una serie di avori.³⁵ Le rilegature di Heiligenkreuz e del Musée Historique di Orléans ne mostrano esempi particolarmente vicini risalenti al IX-X secolo. Nella parte superiore della composizione appaiono autentiche



A



B

8. «CITY GATES»: A. Sarcofago cristiano. Parigi, Louvre. B. Chartres, capitello del portale principale, metà del XII secolo.

«città su arcatelle»³⁶ che, per i loro particolari – modanature, frontoni triangolari – e per la stessa mescolanza di precisione e immaginazione, continuano la tradizione ellenistica di quel paesaggio urbano definito da Rostovzeff³⁷ «sacro-idilliaco». Ma il canone definitivo si è instaurato nel corso di tre fasi.

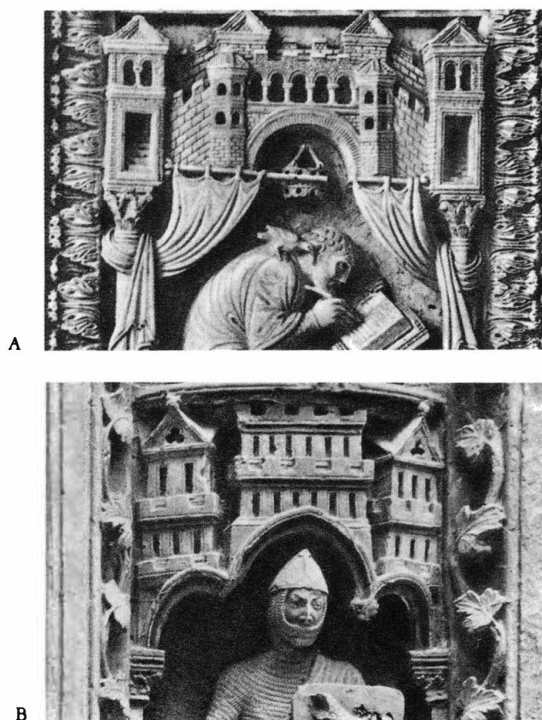
I sarcofagi cristiani chiamati *city gates*³⁸ presentano città su archi, ma in una forma limitata, ridotte a non più di qualche muro e qualche finestra (fig. 8), mentre su un avorio bizantino del VI secolo³⁹ – in cui verosimilmente è rappresentato san Marco con i suoi discepoli – si profila al di sopra della cornice superiore un'intera città in prospettiva. Nei rilievi carolingi gli edifici sovrapposti si allineano sopra l'arco e i fusti che li sostengono, integrandosi nel loro alzata. Lo sfondo è bruscamente riportato in primo piano. Ne risulta un mondo alla rovescia – con torri che poggiano su colonne e numerosi edifici sopra una campata come su delle palafitte – dove due misure, la scala commisurata all'uomo e l'infinitamente rimpicciolito, giocano nella stessa architettura sconvolgendo le regole del modulo e i rapporti degli ordini.

Questa architettura fantastica rinasce attorno alla nuova scultura, e a Saint-Denis, in prossimità delle porte in bronzo che richiamano in vita le antiche tecniche, il sistema viene introdotto



9. CITTÀ SU ARCO: Saint-Denis, portale principale, ca. 1140.

per la prima volta in un portale, con tutte le conseguenze morfologiche che questo comporta. Collocate all'interno di città su archi, le Vergini sagge e le Vergini folli vi si trovano isolate e protette.⁴⁰ Senza staccarsi completamente dal fondo, sono già statuette eccezionalmente sviluppate per la loro epoca. La novità acquista risalto ancora maggiore per il contrasto con i due Atlanti – deformati e appiattiti sotto la pressione del rettangolo che li inquadra – scolpiti di fronte alle due figure inferiori. Nel 1140 passato e futuro già si fronteggiano sul medesimo blocco (fig. 9). Il tipo di queste composizioni ornamentali sopravvive fino ai primi decenni del Duecento. Ad Amiens (ca. 1230) lo stesso soggetto è riprodotto nella medesima posizione sugli stipiti della porta principale. A Chartres diverse rappresentazioni, fra cui i Martiri e i Confessori, si dispongono le une sopra le altre sui pilastri dell'atrio meridionale (ca. 1230-1240). Queste costruzioni, con i loro edifici – torrette e casette – che poggiano sulle colonne e sugli archi, con le loro proporzioni e la loro disposizione generale all'interno dei pannelli rettilinei, sono analoghe alle placche carolingie (fig. 10). Talvolta vi si elevano anche frontoni



10. CITTÀ SU ARCO: A. Avorio carolingio, IX-X secolo. Heiligenkreuz, Stiftsmuseum. B. Chartres, atrio del transetto meridionale, ca. 1230-1240.



A



B

11. CITTÀ SU ARCO: A. Avorio carolingio, IX-X secolo. Orléans, Musée Historique. B. Pala di Carrières-Saint-Denis, seconda metà del XII secolo. Parigi, Louvre.

triangolari. Ma nel frattempo le città su arcatelle sono sorte sopra tutti i coronamenti di personaggi e scene.

Dispiegandosi al di sopra dei Santi, le città sospese evocano la Gerusalemme celeste, il soggiorno degli Eletti. Allo stesso modo però sormontano anche i Vizi, e perfino l'Inferno. A volte rappresentano una cornice storica, ma all'inizio si moltiplicano come cornice architettonica che accompagna, protegge e glorifica l'immagine dell'uomo, innalzando per lui il suo universo urbano. Anche sui cibori delle Vergini in maestà gravano queste sovrastrutture. Nell'ancona di Carrières-Saint-Denis (seconda metà del XII secolo) si eleva sull'estradosso tutta una fantasmagoria ellenistica di templi e di palazzi dai frontoni triangolari (fig. 11). Ad Amiens una strada si inerpica sulle arcatelle trilobate che sormontano la scena del *Giudizio universale* (ca. 1230).

Il tema si estende ai baldacchini delle grandi statue della facciata. Nei portali principali di Chartres e di Bourges le città su archi scendono lungo i fusti per fissarsi al di sopra dei personaggi ancora irrigiditi sulle colonne. Non si tratta più di basso-



12. BALDACCHINO DI UNA STATUA DI PORTALE: Amiens, Il Cristo trionfante del portale principale, ca. 1230.

rilievi, come sui capitelli – dove il loro passaggio risultò effimero –, bensì di tutto tondo, di veri modelli d'architettura. Gli edifici diventano sempre più completi a mano a mano che le figure sottostanti si staccano dai piedritti. Attorno a un torrione si affastellano gallerie, mura merlate, torri. Queste fantasie architettoniche, all'inizio in uno stile arcaizzante che utilizzava tipi di costruzione da tempo abbandonati o sconosciuti in Occidente – tetti a terrazzo, cupole enormi –,⁴¹ finiscono per riprodurre tutti i particolari dell'architettura coeva (figg. 12 e 13). Nel portale detto di san Sisto a Reims (ca. 1250), a Bourges (ca. 1270-1280), nella Cattedrale di Poitiers (fine del XIII secolo), a



A



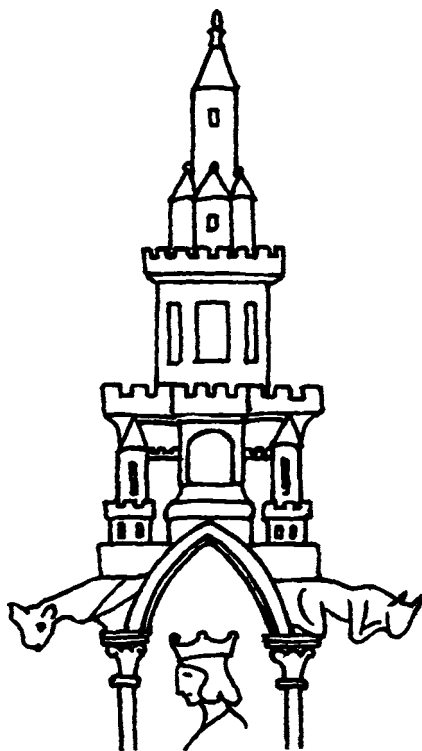
B



C

13. BALDACCHINI CON ARCHITETTURE FANTASTICHE: A. Bourges, facciata occidentale, ca. 1270-1280. B. Chartres, portale meridionale, 1212-1220. C. Chartres, portale settentrionale, inizi del XIII secolo.

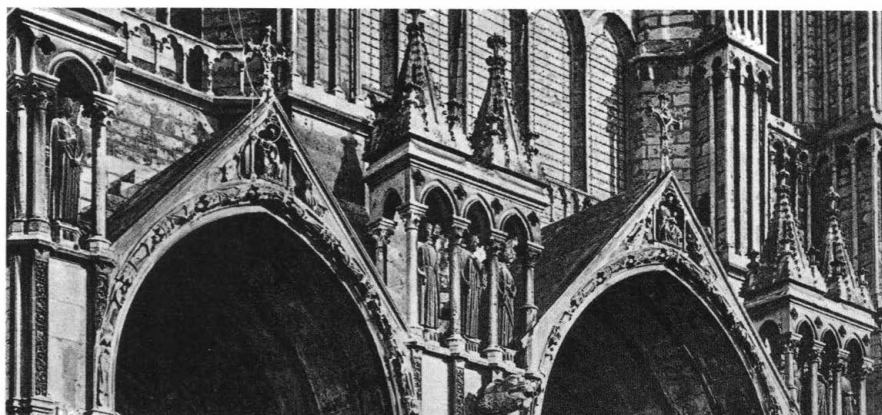
Bordeaux (1300-1305) le armature interne delle finestre e dei rosoni gotici sono cesellate con grande minuzia. Viollet-le-Duc osserva che le torrette delle edicole piramidali sopra i dodici Apostoli della Sainte-Chapelle a Parigi presentano finestrelle corredate di vetri, ossia vetrate rosse e blu. Da questi modellini simili a giocattoli emana il fascino di un universo in miniatura. Ogni baldacchino è formato da una massa compatta, ma il loro insieme, disposto nella strombatura del portale, forma delle



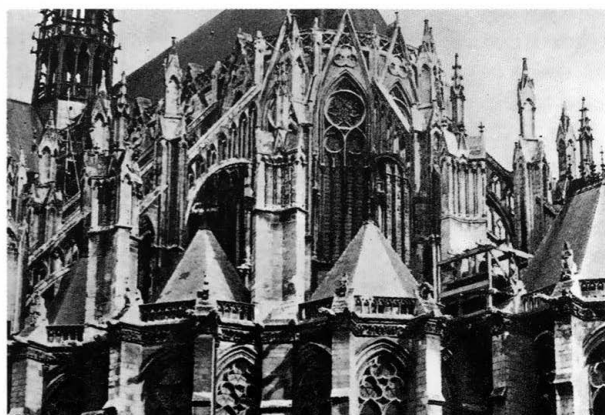
14. ROCCAFORTE SU PINNACOLO: Sens, Palazzo Sinodale, 1222-1241.

strade, in cui già si delineano le città favolose della pittura settentrionale quattrocentesca. Nell'ultimo stadio di questa evoluzione gli edifici agglomerati sull'estradosso si riducono spesso a pinnacoli e ghimberghe, che tuttavia continuano a suggerire i contorni dei campanili e dei merli di una città sopraelevata.

I microcosmi architettonici, inizialmente proliferanti attorno a un monumento come parti accessorie, vi si incorporano sempre più strettamente, estendendosi su ogni lato. La ghimberga del portale centrale di Reims è guarnita di piccole cappelle che formano sui suoi spioventi tutto un villaggio aereo. A Sens i pinnacoli del Palazzo Sinodale (fig. 14) rappresentano dei torrioni su arco, con mura merlate, la porta chiusa da una saracinesca, finestre con le grate e torrette.⁴² Spesso anche i semplici pinnacoli dei contrafforti evocano, grazie alla loro forma triangolare, i tetti di una città in miniatura. La medesima sovrapposizione di strutture si ritrova ancora, con un brusco cambiamento di scala, nella disposizione delle grandi facciate, che si evolvono nella stessa direzione, sortendo gli stessi effetti. Già a Laon le torrette a due piani, collegate da gallerie, formano un edificio completo



A

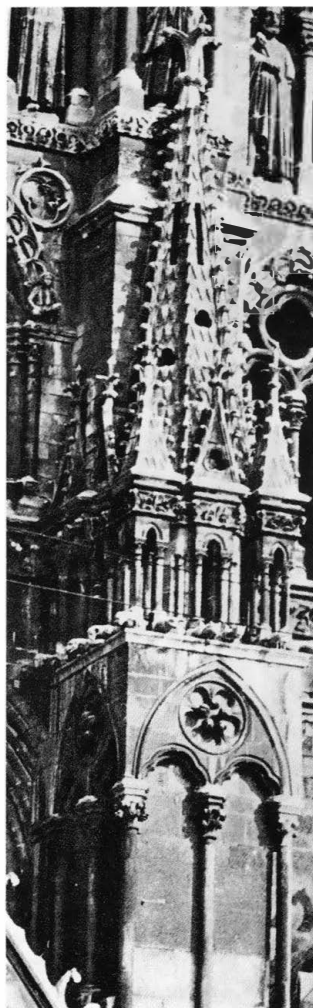


B

15. CORONAMENTI CON EDIFICI IN FORMATO RIDOTTO: A. Chartres, atrio meridionale, 1230-1240. B. Amiens, abside, 1245-1270.

in scala ridotta, collocato sopra una tripla apertura. L'atrio settentrionale di Chartres non è stato fornito di coronamento, benché vi fosse stato riservato lo spazio; tuttavia nell'atrio meridionale si elevano dei peristili su cui si affastellano piccole piramidi. Ad Amiens cuspidi e gugliette salgono a fasci sui quattro contrafforti come rocche sui bastioni.

Tale evoluzione sovverte tutte le leggi di proporzione e di rapporto fra gli elementi. Un monumento romanico è come un corpo organico, una combinazione di blocchi omogenei costruiti su una sola misura. Nelle chiese gotiche le masse vengono progressivamente alterate da escrescenze e frammentazioni ognuna delle quali riproduce un tutto. Ripetendosi all'infinito su registri diversi, le edicole, i tabernacoli, i pinnacoli e le cuspidi compongono un vasto paesaggio urbano (figg. 15 e 16). Non si tratta più della casa, ma di una città di Dio, concepita come



16. CORONAMENTI CON EDIFICI IN FORMATO RIDOTTO: Amiens, contrafforti della facciata, ca. 1230.

un immenso baldacchino. La città su arco si innalza al di sopra delle aperture, dei portali e dei rosoni. L'architettura della costruzione finisce per essere sommersa da un'architettura immaginaria. Il Medioevo cresce e si sviluppa nei contrasti. Restaurando l'antico valore della figura umana, ripristina anche una cornice fantastica che inquadra la realtà. Durante il XV e XVI secolo questo sistema viene assorbito da un intreccio di forme in cui la struttura e la sua decorazione si confondono, con corpi di interi edifici trattati come oggetti di oreficeria.

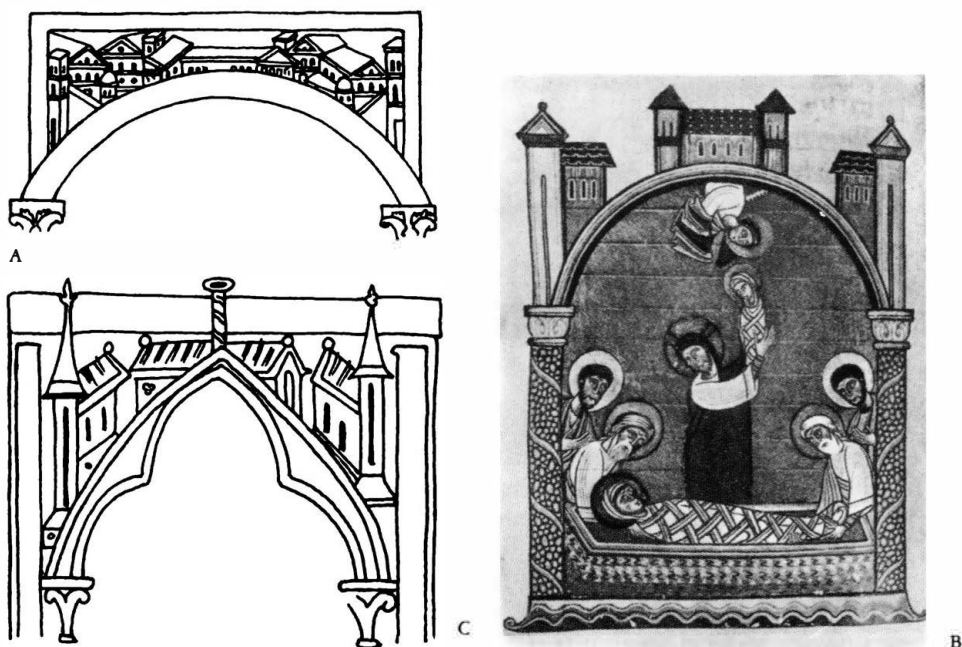
IV

La medesima emancipazione della figura, sempre più realistica e su uno sfondo sempre più esuberante e chimerico, si verifica nella vetrata.

La finestra che racchiude un uomo in piedi riprende il tema ellenistico del «personaggio sotto arcata». ⁴³ Trasmesso dai sarcofagi alle arche e ai paliotti d'altare, riappare talvolta sulle facciate romaniche, ma è all'interno delle aperture che trova la sua sede predestinata. Nei complessi arcaici, come Augusta (ca. 1135), ⁴⁴ la sagoma riempie il riquadro, massiccia e statica. A Bourges e a Lione il corpo si stende, pur rimanendo ancora rigido. A Chartres la figura si erge con la placida serenità di una statua, ma anche l'intelaiatura conosce ora un'evoluzione. In principio semplice arcatella che duplica la finestra, in seguito si arricchisce di cassette sovrapposte. Il «personaggio sotto arcata» diventa, come la statua, un «personaggio sotto città su arco».

Il *Pentateuco* di Saint-Gatien a Tours, ⁴⁵ del VII secolo, forse proveniente dal Meridione mediterraneo ma tutto improntato all'Antichità, svolge le scene su uno sfondo di colonnati al di sopra dei quali si stagliano città di scorcio. La *Bibbia* di San Paolo fuori le Mura a Roma (terzo quarto del IX secolo) ⁴⁶ mostra il paesaggio urbano già sopra un'unica campata, ma ancora disposto in profondità. Questa città non tarderà ad allinearsi sull'archivolto o l'architrave che la sostiene, formando una sorta di baldacchino. Come negli avori, sono fantasie architettoniche con elementi di veridicità. In una delle chiese svettanti fra due fusti di colonna si è perfino riconosciuta la Cattedrale di Colonia del IX secolo. ⁴⁷ Al contrario della scultura, che lo sviluppa solo nel periodo di transizione, nelle cornici delle miniature il tema è utilizzato di frequente in epoca romanica. ⁴⁸ Esso tuttavia si diffonde con maggiore ampiezza e continuità nei centri dell'Est che perpetuano la tradizione carolingia. Gli *Evangelari* di Bamberg (fine del X secolo), di Hildesheim (980-1022), di Spira (1043-1045) e tutta una serie di manoscritti provenienti da Salisburgo e Ratisbona ⁴⁹ abbondano di città su palafitte. Nell'*Evangelario* di Ottone di Aix-la-Chapelle la città di Betania, issata su pilastri, è ancora disposta in uno spazio a tre dimensioni. ⁵⁰ L'appiattimento è ottenuto in seguito con la moltiplicazione delle navate, poste in primo piano su agili arcate. ⁵¹

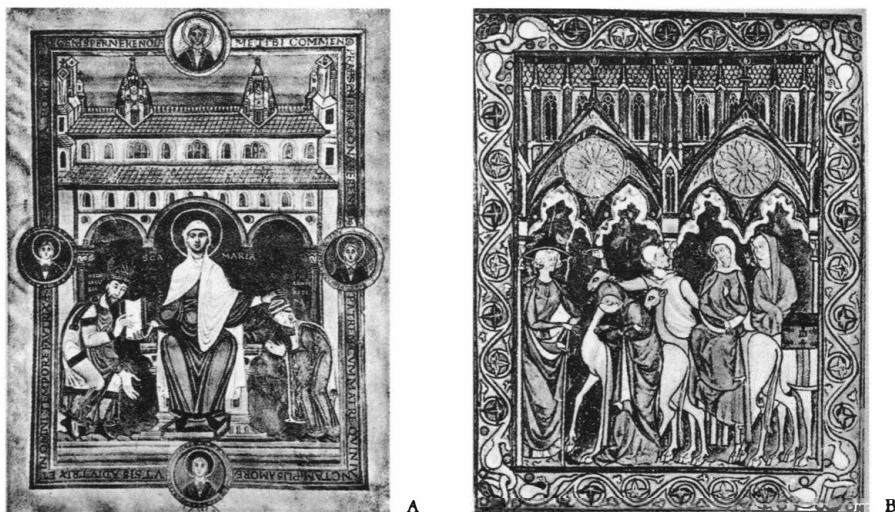
La miniatura francese del XIII secolo riprende le stesse combinazioni – in prospettiva ⁵² o appiattite –, conservandone spesso le forme arcaiche (fig. 17): nel *Vangelo* della Sainte-Chapelle a Parigi (ca. 1260-1270) ⁵³ una cupola, stranamente, poggia ancora su un arco a sesto acuto. La loro trasposizione gotica è tuttavia perfettamente realizzata nel *Salterio* regale di san Luigi



17. CITTÀ SU ARCHI NELLE MINIATURE: A. *Bibbia di San Paolo fuori le Mura*, terzo quarto del IX secolo. Roma. B. *Libro delle pericopi*, del maestro Bertold, scuola di Ratisbona, metà dell'XI secolo. Salisburgo, Carolino Augusteum, VI. 55. C. *Salterio di Isabella d'Aragona*, Francia, ca. 1262-1271. New York, Pierpont Morgan Library, 742.

(1253-1270) e in quello di Isabella di Francia (anteriore al 1270), nei quali è stata vista una novità, nonché l'origine dell'ordinamento nelle vetrate.⁵⁴ Eppure non sono che lunghe navate orizzontali collocate su colonne come nei manoscritti carolingi e ottoniani (fig. 18), tema che la stessa vetrata adotta già da un secolo.

A Chartres appare un'intera città al di sopra di Jesse addormentato (1150-1155). A Le Mans (1160-1180)⁵⁵ casette e torrette in gran numero coronano scene e figure isolate. Nella vetrata della *Crocefissione* a Poitiers (ultimo quarto del XII secolo)⁵⁶ la tomba spalancata di Cristo è sormontata da un'arcata con due monamenti oblungi e una rotonda simboleggiante di certo il Santo Sepolcro. Le medesime architetture si sviluppano sopra le grandi figure del Duecento, a Chartres (a partire dal 1205-1210), a Bourges (1220-1240), a Le Mans (metà del XIII secolo). Nelle regioni dell'Est, a Strasburgo (ca. 1200),⁵⁷ a Darmstadt (1240-1250),⁵⁸ a Marburg (ca. 1249),⁵⁹ le vetrate mostrano una notevole persistenza degli arcaismi. La pittura dei manoscritti e i baldacchini scolpiti hanno sicuramente contribuito alla ritra-



18. NAVATE SU PALAFITTE: A. *Codex aureus* di Echternach, ca. 1043-1046. El Escorial. B. *Salterio* di san Luigi, 1253-1270. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10526.

smissione di questi motivi all'arte vetraria. Gli smalti della Mosa (Reliquiario di sant'Eriberto a Deutz, ca. 1160),⁶⁰ pur con gli stessi frontoni antichi, le stesse cupole strigilate, le stesse torri quadrate con la cima a forma di losanga, contengono tuttavia alcuni elementi particolarmente vicini al primo gruppo. Ricordiamo a tale proposito che la croce monumentale realizzata da alcuni «lorenesi» a Saint-Denis contava sessantotto scene smaltate. L'irradiamento di tutta questa industria che perpetuava una «rinascenza» non doveva limitarsi, nei grandi centri innovatori, alla plastica. Elementi anacronistici persistono ancora nel XIII secolo (Chartres, Orbais, 1215-1220; fig. 19), ma tutte le forme architettoniche non tardano a ricongiungersi alla loro epoca. A Reims, nelle vetrate con gli arcivescovi e i re sovrapposti (seconda metà del XIII secolo), le cappelle su arco presentano ampie aperture con l'armatura interna resa alla perfezione.

Questo ammodernamento produce una nuova fioritura. A Beauvais (ca. 1311)⁶¹ e a Évreux (primo quarto del XIV secolo)⁶² le navate sono connesse alle guglie non da muri merlati bensì da archi rampanti, e l'edificio si arricchisce di particolari. Più si avanza nel tempo, più queste costruzioni diventano alte e complicate. A Rouen (Cattedrale e Saint-Ouen, ca. 1340-1350)⁶³ le leggere sporgenze si protendono su ogni lato. Le chiese diventano torri, le torri steli. È una foresta, un labirinto architettonico che sfida la vista e la ragione. Nondimeno tutto è straordinariamente preciso nel disegno dell'apparato, delle

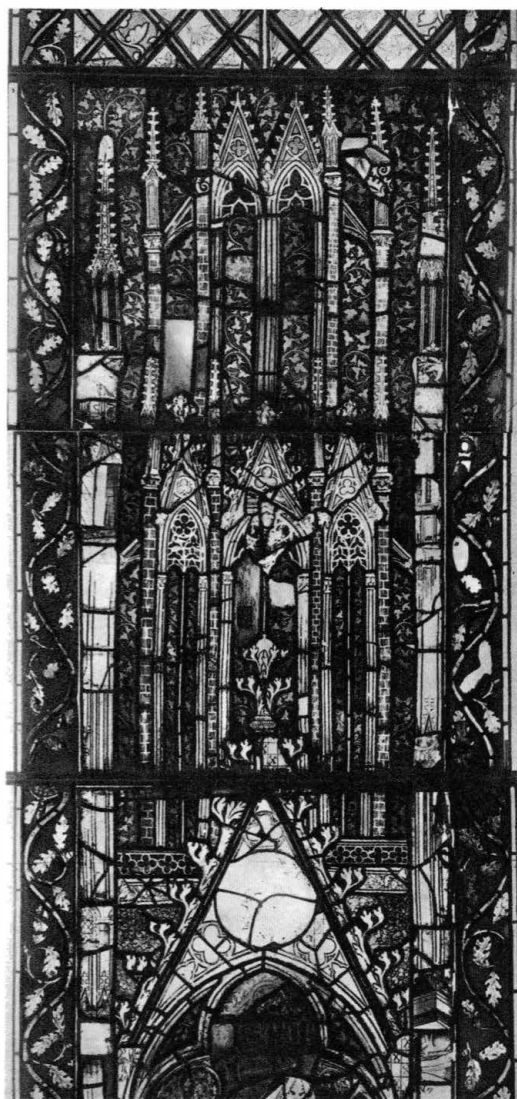


19. CITTÀ SU ARCHI NEGLI SMALTI E NELLE VETRATE: A. Deutz, Reliquiario di sant'Eriberto, 1160. B. Orbais, vetrata, 1215-1260. C. Chartres, vetrata.

crociere, degli ornamenti (fig. 20). Una versione gotica del terzo stile pompeiano si realizza nelle opposizioni di irreale e autentico. Liberati dalla costrizione della materia e del peso, questi vertiginosi edifici realizzano l'impossibile a cui aspirano i capomastri. Le più audaci impalcature sono state dapprima erette nel vetro.

Come nei baldacchini scolpiti, ognuno di questi alzati consta di un solo edificio, ma il loro insieme allineato nelle ogive e nelle ampie aperture forma intere città. Localizzate inizialmente sulla sommità, queste con il loro sviluppo invadono le finestre togliendo sempre più spazio all'uomo, il quale non vi occupa più che la metà, un terzo o un quarto dell'altezza. Il gigante è schiacciato dal suo tetto, e i valori sono capovolti. Il tema del personaggio sotto baldacchino muta in quello del baldacchino sopra personaggio. Più queste sovrastrutture sono alte, più sono fantastiche, più la figura che vi è ospitata si avvicina a proporzioni umane.

Fino al Trecento queste grandi composizioni raramente rappresentano delle scene. L'*Annunciazione* e la *Visitazione* di Chartres,⁶⁴ alcune leggende di Santi nella Cattedrale di Troyes⁶⁵ costituiscono quasi delle eccezioni. I personaggi sotto baldacchino sono isolati, e si succedono nelle finestre come una galleria di ritratti a figura intera. Per le raffigurazioni di gruppi si doveva trovare una soluzione diversa. A prima vista s'imponessa quella dei registri, ma i piani, ancora appropriati per i timpani, non risultavano più idonei in un campo alto e stretto. I rari tentativi



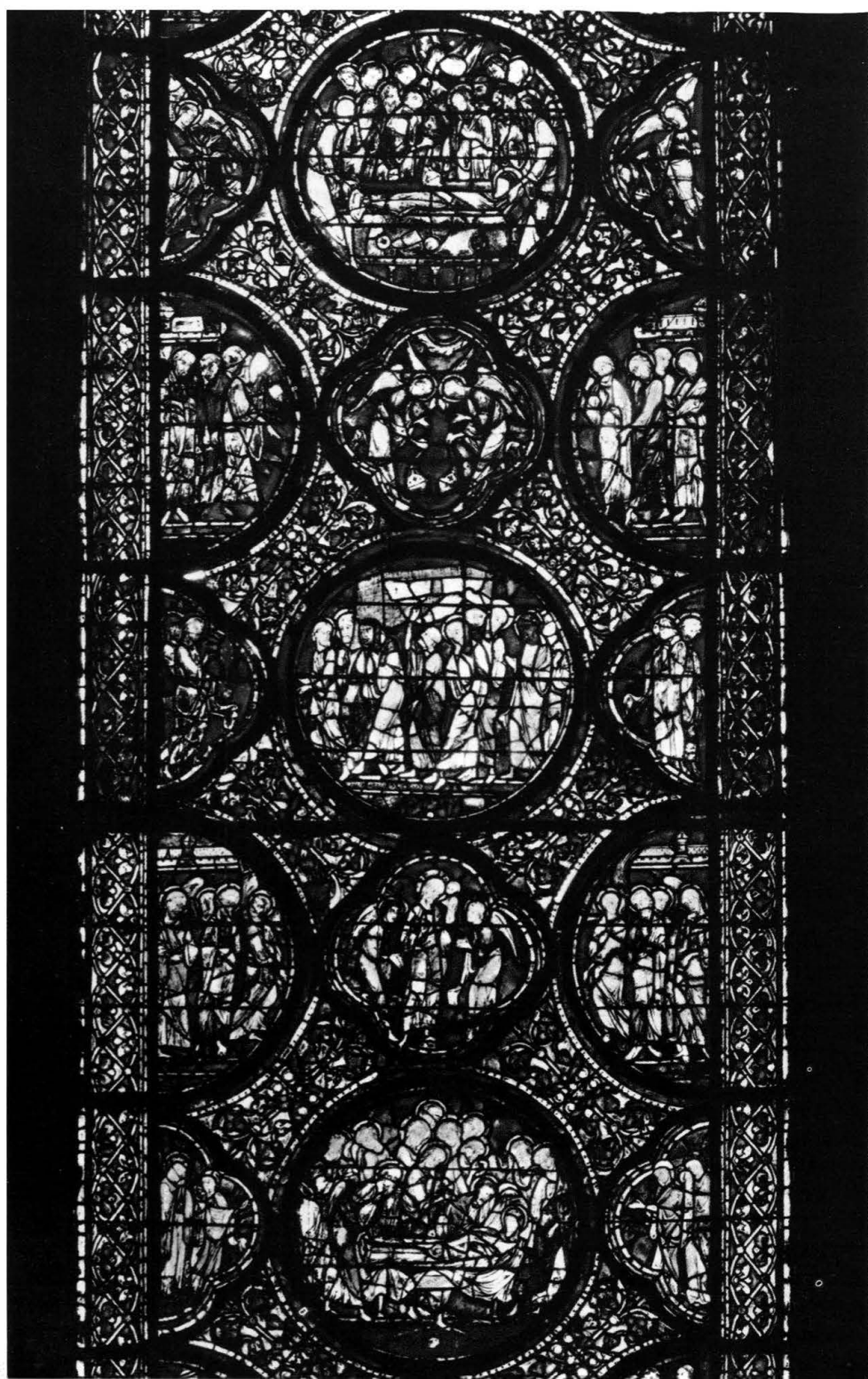
20. FANTASIE GOTICHE: Rouen, vetrate, ca. 1340-1350.

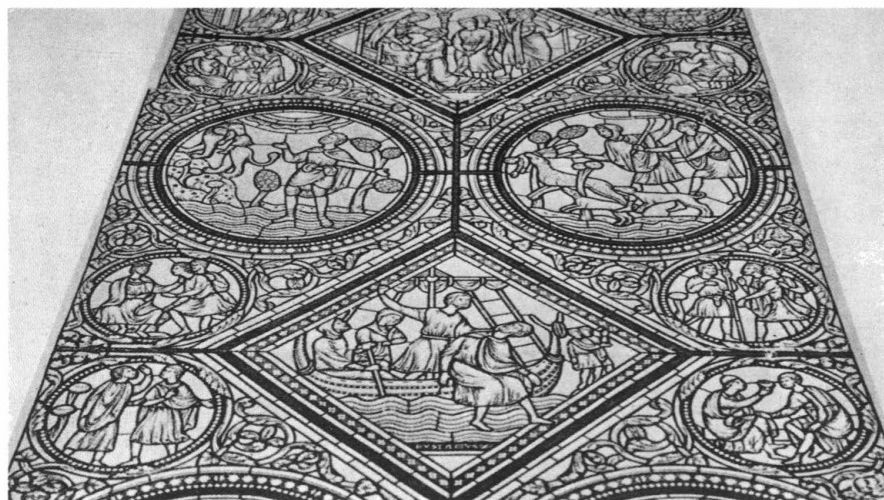
di un loro adattamento (Le Mans, Poitiers) rimasero senza seguito. Esisteva un solo mezzo per moltiplicare le rappresentazioni senza confonderle: il medaglione che organizza e fraziona l'apertura. Il sistema è stato paragonato all'articolazione di una poesia in strofe.⁶⁶

Nelle vetrate del XII secolo l'armatura è composta di cerchi, semicerchi, quadrati che, raggruppati in modi diversi, formano quadrilobi. Ma la struttura non tarda a complicarsi. I cerchi si dividono, si intersecano. I loro pezzi si combinano con rettangoli e losanghe. I quadrilobi si dividono in due, inscrivendosi in

altri quadrilobi o in cerchi. Sagome polilobate e poligonali formano una sorta di caleidoscopio. Le navate sono illuminate dal loro fulgore e dai loro riflessi cangianti, geometrico fuoco d'artificio che sale, si dischiude ed esplode nella penombra. Chartres (fig. 21), Bourges, Sens, la Sainte-Chapelle a Parigi ne offrono meravigliosi spettacoli. I medaglioni, da principio eseguiti a sezioni ampie sulla vetrata sostenuta da un telaio di barre orizzontali e verticali, vengono in seguito incassati in una montatura di ferro che consolida la tramezzatura. Un mosaico – scaglie o cerchi blu su fondo rosso – riempie i vuoti fra gli scomparti. Il tracciato dei riquadri si restringe con la comparsa della *grisaille*, ma nello stesso tempo diventa più netto. I contorni risaltano energicamente sulla luce madreperlacea. In Saint-Urbain a Troyes (ca. 1295) gli scudi sono delle isole in uno spazio deserto e incolore.

Secondo Émile Mâle⁶⁷ le origini di queste combinazioni vanno cercate nei tessuti di seta orientali che venivano stesi davanti alle finestre delle chiese. Vi si ritrovano la porpora e l'azzurro del fondo, la suddivisione in cerchi, le bordature. D'altra parte una delle prime vetrate conosciute di Francia (Saint-Denis) non rappresenta forse, come il Sudario di san Siviardo a Sens, dei grifoni all'interno di dischi? Anche le decorazioni della *grisaille* del XII secolo (Obazine, Eberbach) e del XIII secolo (La Bénissons-Dieu, Pontigny, Heiligenkreuz) sono state ricollegate all'Oriente.⁶⁸ I poligoni, i cerchi, i rosoni intrecciati mostrano in effetti sorprendenti analogie con alcune transenne ravennati e certi *remplages* in stucco di aperture omàyyadi (Qasr el-Kheir-Gharbi). La trasmissione dovette avvenire in epoca assai alta, e la pratica si mantenne fino a quando divenne appannaggio dei cistercensi, il cui capitolo generale del 1134 prescriveva «vetri bianchi, senza croci e senza colori». In questo sfondo astratto si trovano inclusi numerosi tracciati di incorniciature complesse. Il principio dei medaglioni ordinati su un vasto spazio e la maggior parte delle strutture di questi discendono tuttavia direttamente dall'Antichità classica, che ingloba gli embrioni di formazioni diverse. I pavimenti di mosaico, che a causa della loro ampiezza ponevano, per la distribuzione delle immagini e delle scene, lo stesso problema delle vetrate istoriate, avevano già trovato una soluzione simile, con la moltiplicazione dei medaglioni e dei pannelli su un ordito decorativo (fig. 22). I cerchi, i semicerchi, i rettangoli, le losanghe formano spesso combinazioni⁶⁹ che successivamente ricompaiono identiche in diversi repertori. La losanga con ai lati quattro cerchi, che figura su un sarcofago di Delfi⁷⁰ e su un dittico consolare⁷¹ come semplice or-





A



B

22. PANNELLI CON MEDAGLIONI: A. Chartres, vetrata di sant'Eustachio, XIII secolo. B. Colonia, pavimento in mosaico di una villa presso la Cattedrale, II secolo.

namento, riappare nei manoscritti carolingi⁷² e ottoniani⁷³ in qualità di cornice. La vetrata di sant'Eustachio a Chartres riprende esattamente lo stesso motivo (fig. 23).

Anche in queste serie ricompaiono gli ordinamenti principali: cerchi divisi in due – con le due metà che si allontanano per fare spazio a un pannello (fig. 24) –, semicerchi o cerchi incompleti raggruppati a due o a quattro attorno a un medaglione

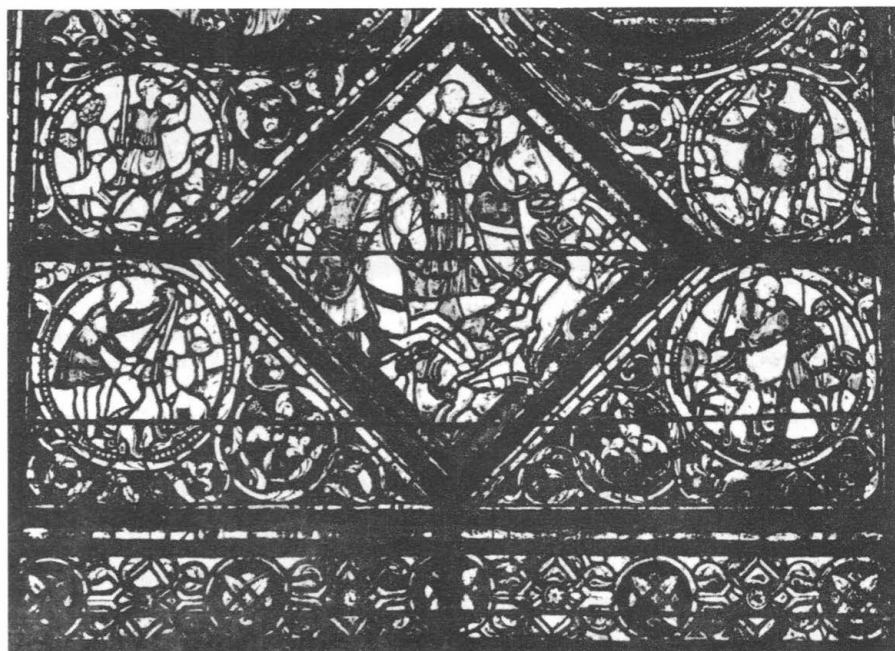


A



B

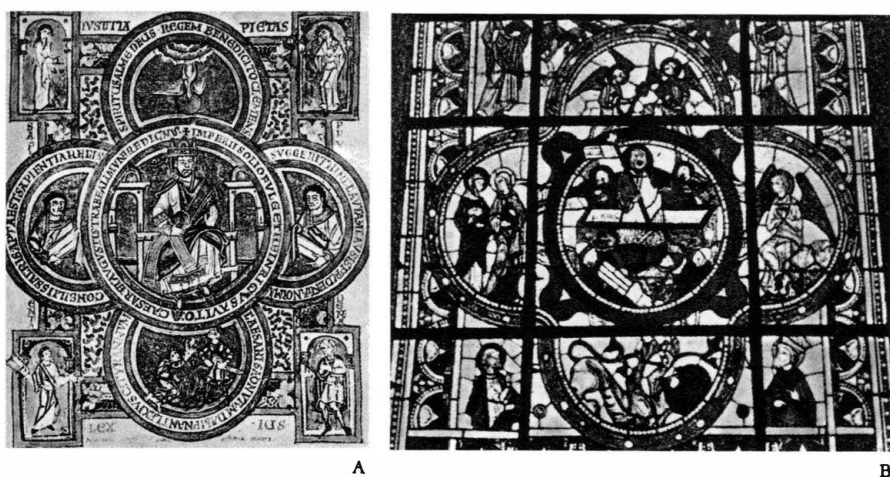
23. LOSANGA CON QUATTRO CERCHI AGLI ANGOLI: A. Dittico consolare. B. *Evangelario* detto di san Gosselino, secondo quarto del IX secolo. Nancy, Cattedrale. C. Chartres, vetrata di sant'Eustachio, XIII secolo.



C

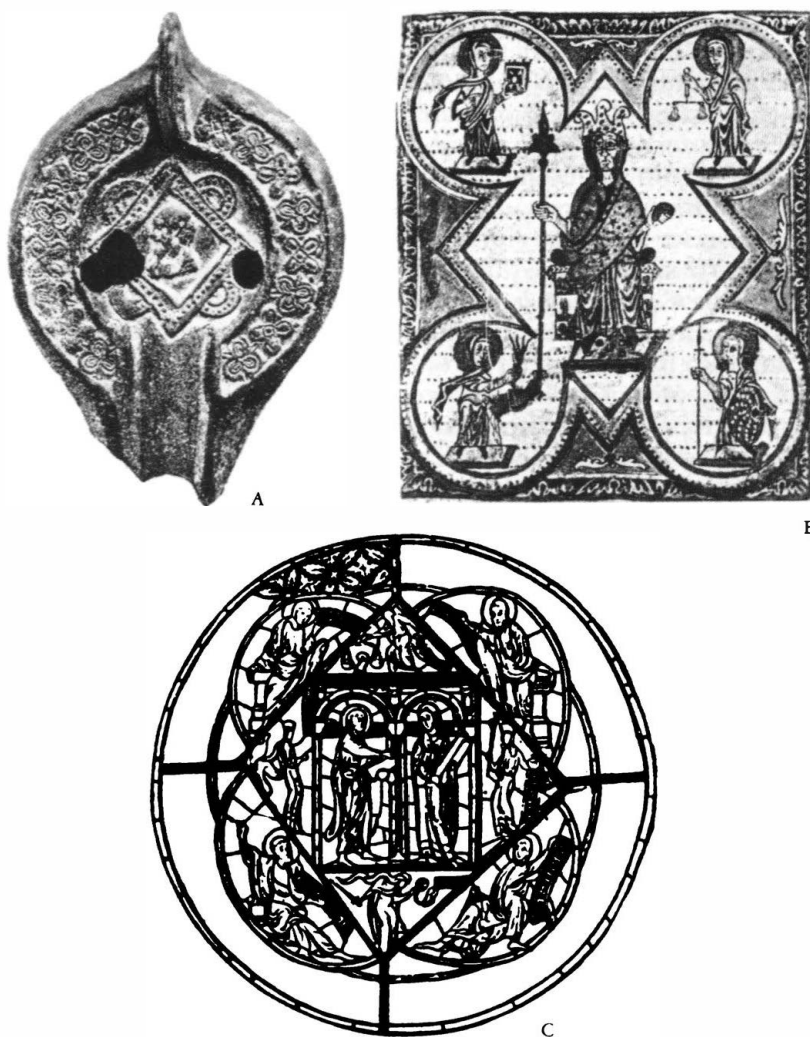


24. MEZZI MEDAGLIONI: A. *Evangelario* di Uta, scuola di Ratisbona, 1002-1025. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601. B. Chartres, vetrata, anteriore al 1170.



25. QUADRILOBI SU CERCHIO: A. *Evangelario* di Enrico II, scuola di Ratisbona, 1014-1024. Biblioteca Vaticana, Ottob. lat. 74. B. Soest, St. Patrokli, vetrata, ca. 1220.

centrale. L'*Evangelario* di Uta (1002-1025)⁷⁴ offre tutta la gamma delle variazioni intorno a un cerchio, un rettangolo e una losanga, che prolifereranno poi nelle vetrate del XII e XIII secolo. Nell'*Evangelario* di Enrico II (1014-1024)⁷⁵ il quadrilobo che ha per nucleo il cerchio è identico alla composizione di una finestra di Soest (ca. 1220),⁷⁶ in cui anche gli angoli sono corredati di scomparti rettangolari contenenti ciascuno un personaggio



26. QUADRILOBI SU LOSANGA: A. Lampada cristiana, IV-V secolo. Ravenna, Museo Nazionale. B. *Vangeli* franco-insulari, X secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale, 327. C. Rosa di Canterbury, ca. 1178.

in piedi (fig. 25). Una lucerna cristiana (IV-V secolo),⁷⁷ un manoscritto carolingio (*Evangelario* di Cambrai, X secolo),⁷⁸ un rosone di Canterbury (transetto settentrionale, ca. 1178)⁷⁹ inscrivono il quadrilobo in una losanga, come in un mosaico antico.⁸⁰ Gli ultimi due esempi presentano lo stesso tema: le quattro Virtù Cardinali nella miniatura, le quattro Virtù Cardinali accompagnate da quattro grandi profeti nella vetrata (fig. 26).

I medaglioni quadripartiti erano spesso associati a soggetti

quaternari. Sul pavimento di Avenches i quattro venti sono rappresentati all'interno di quattro cerchi raggruppati attorno a un quadrato in cui figura Bellerofonte in groppa a Pegaso. Nelle vetrate i quadrilobi spesso racchiudono serie tipologiche quadriplici (Canterbury, Chartres). A Châlons-sur-Marne (ca. 1155)⁸¹ le scene dell'Antico Testamento sono distribuite in mezzi medaglioni disposti vicino a rettangoli contenenti le corrispondenti scene del Vangelo. Il gruppo riprende il tema degli smalti della Mosa, e i rapporti stilistici con l'altare portatile di Stavelot⁸² sono così stretti che Grodecki si è domandato se non siano della stessa mano. Abbiamo qui il più antico esempio conosciuto di medaglione complesso montato all'interno di una finestra. Le conclusioni di un'analisi approfondita dei dati stilistici e iconografici di un'opera capitale per la storia dell'arte vetraria concordano con i rapporti fra le immagini che abbiamo rilevato nelle prime vetrate in cui è rappresentato il baldacchino. La vetrata stessa, con lo sfavillio dei colori incastonati nel metallo, la proprietà della materia che unisce il fasto della pietra preziosa alla trasparenza del vetro, non fa forse pensare, del resto, a giganteschi smalti?

La medesima discendenza si è invocata per un vasto pannello cosmografico, il rosone della Cattedrale di Losanna (1231-1235),⁸³ in cui quadrilobi connessi fanno ruotare attorno all'immagine dell'Anno le quattro Stagioni, i quattro Elementi e i quattro Fiumi del Paradiso, con le divisioni (Mesi), le potenze siderali (segni dello Zodiaco) e i relativi esseri fantastici. Associato a queste allegorie e al loro ordine numerico, il reticolo di medaglioni, che si presenta come una sintesi di tipi fondamentali, si identifica con l'ideogramma del mondo.

Le divisioni, le concordanze dei soggetti spesso sono messe in evidenza dallo schema delle cornici, ma il sistema si sviluppa come una forma pura che obbedisce solo alla necessità dell'articolazione e dell'effetto decorativo. Le armature si complicano, dapprima moltiplicando grovigli e incastri, e in seguito eliminando i tramezzi interni. Esse formano scudi poligonali o a festoni, rosoni o fioroni interi, indivisibili. L'evoluzione del quadrilobo illustra questo cambiamento: i mezzi medaglioni, inizialmente raccolti intorno al rettangolo, finiscono per incorporarsi. L'insieme non è più l'unione di cinque parti, ma si staglia in un solo elemento. Si avverte qui l'influsso dell'Islam, che trattava il medesimo fondo geometrico mediterraneo con un acuto spirito d'astrazione, condensando e ricomponendo la trama delle figure che aveva a più riprese diffuso in Occidente. I quadrilobi,⁸⁴ i nuovi polilobi⁸⁵ che appaiono nelle vetrate nel Duecento sono introdotti insieme a un'ondata di tali apporti. La geometria orientale, innestata su un ordito anticheggiante, contribuisce a un consolidamento di strutture omogenee. Alle

combinazioni di tipi elementari seguono intagli complessi ma unitari.

Moltiplicandosi all'interno di una finestra, i medaglioni consentono di incorporarvi un gran numero di rappresentazioni. Ma sorge una nuova difficoltà: i personaggi fanno fatica a muoversi dentro ai cerchi, agli ovali, ai poligoni, ai polilobi, alle curve spezzate. La composizione di un'iconografia sempre più prolissa era condizionata dalla necessità di ristabilire un equilibrio naturale.

Senza dubbio ogni composizione doveva adattarsi, in certa misura, alla propria cornice, ma senza deformarsi, senza subire incondizionatamente la legge. Gli angeli inarcati che formano mezzi medaglioni ai due lati della mandorla del Cristo dell'*Ascensione* di Poitiers, ancora romanica, costituiscono un ultimo esempio – ispirato peraltro da un timpano – di tali adeguamenti. Il nuovo sviluppo è retto da principi opposti. Le figure si inscrivono più o meno armoniosamente nell'ordito geometrico conservando la loro libertà. Se non vi è abbastanza spazio, ne oltrepassano i limiti, oppure vengono tagliate. Le rappresentazioni spesso si svolgono su un basamento orizzontale sistemato come un piccolo palco. L'Antichità classica aveva fatto ricorso allo stesso mezzo, mostrando, all'interno dei medaglioni, il suo lo in una prospettiva nettamente delimitata. In certi mosaici si tratta di vere e proprie isole sospese.⁸⁶ Nei manoscritti carolingi questi isolotti si trasformano in piattaforme, o semplicemente in barre diritte. L'*Evangelario* di Enrico II colloca il seggio di san Marco su un podio sostenuto da una piccola arcata.⁸⁷ Nelle vetrate lo zoccolo è costituito da cornici, traverse, fasce con iscrizioni. Vi sono anche costruzioni solide, sagomate, che per il frequente utilizzo finiscono con l'integrarsi all'apparato della rappresentazione, con effetti spesso sorprendenti (fig. 27). A Chartres⁸⁸ i letti della *Natività del Cristo* e del *Transito della Vergine*, i tavoli della *Cena* e delle *Nozze di Cana* sono su di un ponte. Su di un ponte resuscita Lazzaro. A Canterbury⁸⁹ si svolgono su di un ponte la *Crocefissione*, la *Sepoltura*, la *Resurrezione* e l'*Ascensione* di Cristo. Abituati a servirsene come di un supporto per le rappresentazioni, gli artisti dimenticano la sua vera funzione. Si produce così il rovesciamento più paradossale. A Sens⁹⁰ il fiume attraversato da sant'Eustachio scorre non già sotto ma sopra il ponte, mentre a Chartres⁹¹ il *Diluvio* vi si riversa insieme ai corpi inghiottiti. La piena che devastò il mondo passa su un acquedotto senza straripare.

Non sempre questo «ponte» è una costruzione. Il basamento orizzontale della composizione può essere costruito con un mobile, un ammasso di corpi – apostoli prosternati nella *Trasfigurazione*, morti e feriti in una battaglia –, o anche con un semplice livellamento del terreno. Le scene sono spesso delimitate in al-



A



B



C

27. SCENE SU PONTE: A. Natività (Chartres). B. Diluvio (Chartres). C. Crocefissione (Canterbury).

to da un «soffitto» – arcate, trabeazioni, nuvole, cornici –, ai lati da torrette, porte, alberi, figure in piedi. Una composizione di pannelli stretti e lunghi comporta una particolare disposizione degli elementi. Il procedimento rompe completamente con la tradizione monumentale del XII secolo. Nell'arte romanica l'immagine, l'architettura e l'ornamento sono strettamente congiunti. Nella vetrata gotica l'immagine viene isolata da tra-

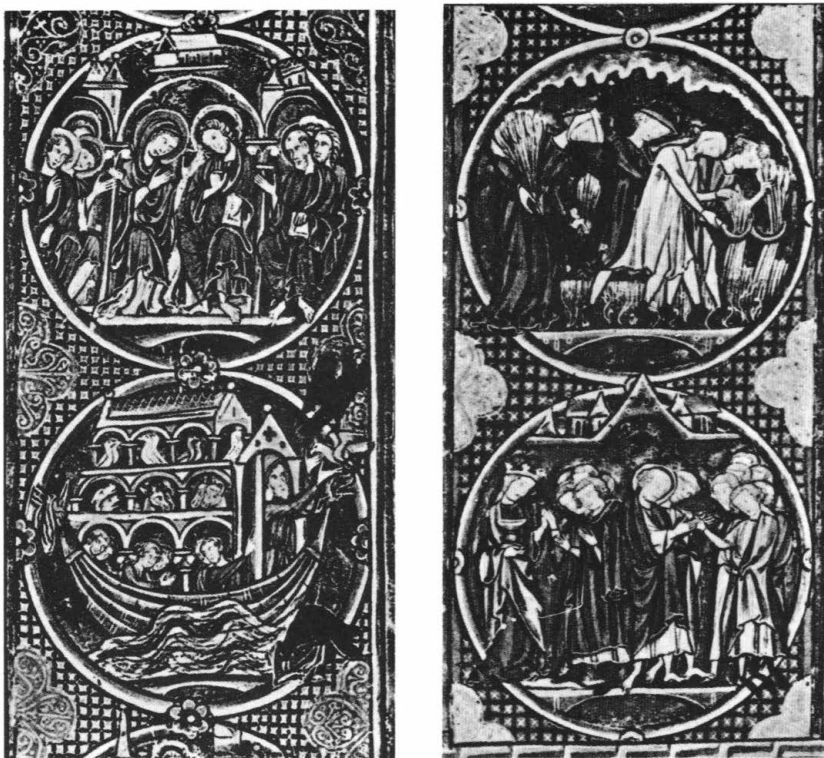
mezzi in successione, con il medaglione ornamentale che la sottrae all'ordine architettonico e l'accumulo di piattaforme che la sottrae alla geometria dell'ornamento. Sono questi riquadri interni, spesso dissimulati, ad assicurarle uno sviluppo autonomo.

I due sistemi utilizzati nelle vetrate – arcate e medaglioni –, seppure legati a uno stesso sostrato e provenienti dalle stesse fonti, sono dettati da ragioni opposte: uno mantiene l'unità della composizione, l'altro la frammenta; uno è iconograficamente povero, l'altro sovraccarico.⁹² Essi corrispondono anche a due umanità che non si incontrano. I personaggi sotto baldacchino occupano generalmente le finestre alte. Le figurine dei medaglioni si riversano nelle navate laterali e nelle cappelle.⁹³ All'interno dell'edificio il mondo dei giganti e quello dei nani possiedono ognuno la propria zona. Nondimeno dopo il XIII secolo avviene il congiungimento.

Le frontiere tra gli ambienti si cancellano a mano a mano che le figure sotto baldacchino rimpiccioliscono e i medaglioni abbandonano la concatenazione riducendosi a scomparti isolati. Nella Cattedrale di Rouen, i personaggi delle finestre in alto scendono nella Cappella della Vergine (1340-1350). Pur restando sistemati in belle gabbie di vetro, gli arcivescovi della città appaiono più accessibili e meno imponenti. A Évreux, Beauvais, Rouen le folle dei medaglioni si espandono sotto i baldacchini. Le due serie finiscono per confondersi. Ma la vetrata tende già verso nuovi effetti. I colori progressivamente si spengono. La *grisaille* penetra nelle finestre, intride le cornici architettoniche e ornamentali, diventa il fondo dei riquadri.⁹⁴ Alle saturazioni cromatiche subentra un'atmosfera aerea e luminosa. Si creano profondità, e contemporaneamente si abbozza un rilievo, senza alterare il carattere fiabesco delle rappresentazioni. In questa luce iridescente vengono eretti edifici sempre più complessi e sempre più leggeri in vetro giallo e vetro bianco, ed è su tali architetture fantastiche che si procede a tentativi sistematici di prospettiva. A Évreux (vetrata di Pierre de Mortain, ca. 1400) i baldacchini sono rappresentati non solo frontalmente ma anche di scorcio, il che implica una certa conoscenza delle leggi ottiche. A Bourges (inizio del XV secolo), a Riom (ca. 1450), a Ambronay (seconda metà del XV secolo), a Metz (fine del XV secolo) queste città favolose sono più reali delle figure leggendarie che vi vengono ospitate. Le finestre non sono più separazione del fuoco e delle tenebre: si aprono su nicchie, gallerie, spazi architettonici e perfino su paesaggi viventi. A partire dal Trecento, la vetrata comincia a seguire i percorsi della pittura.

Il vivace sviluppo dell'arte vetraria ebbe un effetto profondo su vari piani. La scultura stessa ne subì l'influenza. I timpani di Sens, di Saint-Urbain a Troyes e di Lincoln, con i loro personaggi collocati all'interno dei polilobi e delle arcatelle di una finestratura gotica, sono vetrate scolpite. Ma all'inizio è soprattutto la miniatura a risentirne gli effetti. Nel cosiddetto *Salterio* di Bianca di Castiglia (secondo quarto del XIII secolo)⁹⁵ le cornici circolari si raggruppano a coppie. Nelle grandi *Bibbie* moralizzate (1226-1234, ca. 1250)⁹⁶ ve ne sono otto per pagina su due colonne, come nelle vetrate (fig. 28). Le immagini ritrovano le proporzioni e anche la qualità degli smalti, arricchite però quanto a contenuto tipologico, numero e tenore epico. Annotando più di un migliaio di medaglioni, l'insieme si sviluppa con maggiore ampiezza che nelle navate. Per la pazienza e la costanza che ha richiesto, è un'opera degna dei costruttori di cattedrali. Tutte le combinazioni delle cornici interne sono fedelmente riprodotte. Il ponte è frequente, e compare anche nei contesti più inattesi: come per incanto, sopra di esso appaiono campi di grano, fiumi, mari, edifici, intere città (fig. 29). Scene che hanno avuto luogo all'interno di una casa, di un tempio o di una chiesa si svolgono spesso sopra viadotti. Talvolta perfino i pannelli rettangolari conservano questi basamenti. Una *Vie de saint Denys* realizzata verso il 1250⁹⁷ erige su un terreno orizzontale alcuni ponti che si rivelano superflui per l'equilibrio delle figure – direttamente collocabili sul suolo piatto – e inconsueti per i soggetti. Nella composizione il motivo diventa un attributo di cui si è perso il senso.

I miniaturisti riprendono anche i medaglioni complessi, riproducendone tutte le forme susseguenti. Al quadrilobo della combinazione di quattro cerchi incompleti – ognuno dei quali racchiude un gruppo intorno a un quadrato (*Salterio* di Giovanna di Navarra, ca. 1250)⁹⁸ – del tipo di Sens (vetrata del Buon Samaritano)⁹⁹ si sostituisce il quadrilobo unificato contenente una sola rappresentazione, del tipo della Sainte-Chapelle a Parigi e di Saint-Urbain a Troyes, che sopravviverà fino all'inizio del Quattrocento.¹⁰⁰ Nei *Vangeli* della Sainte-Chapelle gli scudi quadrilobati salgono lungo la colonna del testo come in un arco acuto della stessa cappella. Alcune di queste pitture duecentesche, il cui tratto spesso e duro evoca il piombo, rischiarate dalla pergamena e dall'oro, fanno pensare a vetrate tascabili. Anche le cornici architettoniche del libro, che continuano la propria tradizione, mutuano certi ordinamenti dalle finestre: gli edifici e le città su arco si modernizzano profilandosi spesso nello stesso modo. Ma questa sintonia è limitata a un periodo ben



29. MEDAGLIONI CON PONTE: *Bibbia moralizzata*, secondo quarto del XIII secolo. Oxford, Bodleian Library, 270 B.

preciso. I baldacchini si semplificano e tendono a scomparire dai manoscritti proprio quando essi raggiungono la massima diffusione nelle aperture. L'influenza della vetrata dura meno di un secolo.

A partire dal 1300 la miniatura guadagna di nuovo, per un certo tempo, il primato. Il manierismo gotico, con la sua raffinatezza tecnica, le sue delicate deformazioni, la grazia preziosa e affettata, nasce in composizioni di dimensioni ridotte. Tutto ciò che resta di massiccio e scabro, sulla pergamena come su di un muro, svanisce rapidamente. I sistemi si disgregano in preda a un'agitazione febbrile, ma in seguito l'atmosfera si distende. Gli spigoli delle figurine si smussano in contorni delicati. Al rilievo suggerito da colori e tratti uniformi succedono volumi modellati con ombre trasparenti, in uno spazio sempre più pieno. Il medaglione diventa un oculo, il pannello rettangolare una finestra dove la visione di un universo da favola si indirizza verso un «sogno della vita».¹⁰¹ L'illustrazione del manoscritto si concentra su se stessa separandosi sempre più dal suo sfondo.

Questa divisione, che si precisa a partire dalla fine del Duecento, finisce col tradursi in due mestieri e in due termini distinti: il pittore, l'*historieur* o *historien*, che esegue le miniature; l'*enlumineur*, che si occupa delle lettere, dei margini e dei fregi.¹⁰² L'illustrazione e l'ornamento non sono più trattati allo stesso modo. Una cerca di evadere verso le sue chimeriche regioni, mentre l'altro crea il suo universo sulla superficie. Pur vincolata alla pagina, si anima anche la cornice, ove si osserva lo sviluppo maggiore dei due nuovi motivi che abbiamo notato nella scultura: il rampicante e la figura appollaiata.

Frenata da una stilizzazione delle mezze foglie e dei viticci romanici dietro l'impulso dei temi islamici,¹⁰³ la fioritura della vegetazione vivente dei manoscritti è in ritardo rispetto all'ornamento architettonico, e rimarrà a lungo associata all'arabesco. Nel *Salterio* di san Luigi appaiono foglie dentellate su spirali ancora rigide. Nelle pitture attribuite al maestro Honoré (*Honoratus illuminator*)¹⁰⁴ rigogliose fronde di quercia e di edera si innestano tutte intere su rami semiastratti, che divengono più sciolti e flessuosi. La comparsa di nuove foglie muta la struttura e la disposizione dei rami. Più grandi, per lo più palmatopartite, con lacerazioni profonde ma sempre appiattite sulla pagina come in un erbario, le foglie hanno bisogno di spiegarsi maggiormente. Le spirali si schiudono, gli steli si svolgono per raddrizzarsi e salire lungo il bordo come su di un muro o per ricadere oscillando mollemente. In generale la pianta rampicante è sostenuta da un «traliccio», una cornice rettilinea collocata attorno al testo e all'illustrazione, ed è composta da una branca madre con ramificazioni irregolarmente intervallate che si aprono a ventaglio sul margine. Tutto è irregolarità e vita in queste composizioni. I rami serpeggiano, il fogliame tremola. Ma la nettezza del disegno, la grazia sopraffina e i colori spesso innaturali – nelle *Chroniques de France*, copiate tra il 1375 e il 1379 per Carlo V,¹⁰⁵ le foglie di edera sono tutte d'oro e gli steli blu – fanno di questa vegetazione un esempio di oreficeria e una meraviglia della natura. Il sistema perdura nel Quattrocento, lasciando però spazio ad altre piante fantastiche con ampie foglie arricciate – tipiche della decorazione fiammeggiante –, con fiori e frutti dai colori smaglianti, che contrastano con la flora aracnea, punteggiata da macchie vivaci attorno a steli appena visibili, sulla quale esse vengono spesso adagate.

In questi ornamenti rive, riallacciandosi contemporaneamente alle sue forme preromaniche, il tema ellenistico della figura appollaiata.¹⁰⁶ I manoscritti carolingi lo hanno spesso utilizzato, integrandolo nella loro decorazione. Nell'*Evangelario* di Carlo Magno (781-783)¹⁰⁷ i pavoni, i galli, le anatre e i fagiani stretti attorno alla Fontana della Vita si agitano in una vegeta-

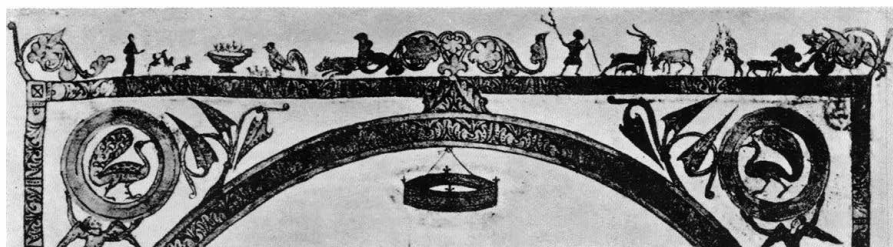


30. UCCELLI APPOLLAIATI CAROLINGI E GOTICI: A. *Evangelario* di Carlo Magno, 781-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1203. B. *Breviario* di Belleville, 1323. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10483. C. *Ore* all'uso di Parigi, ca. 1330. Parigi, Musée Jacquemart-André, I. D. *Pontificale* di Besançon, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17336.



B





A



B

31. «DRÔLERIES» CAROLINGE: A. Prima *Bibbia* di Carlo il Calvo, ca. 846. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1. B. *Evangelario* di Lotario, 849-851. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 266.

zione sparsa un po' dappertutto, e alcuni di essi si posano sui rami (fig. 30). Uccelli con funzione di acroterio in tavole di canoni e in altre cornici architettoniche sono spesso appollaiati anche su frasche e viticci che sono già veri e propri rampicanti.¹⁰⁸ Sulle asticelle che delimitano il margine superiore appaiono esseri animati di ogni specie. Nell'*Evangelario* di Lotario (849-851)¹⁰⁹ un centauro maculato scocca una freccia e trafigge una lepre, mentre nella prima *Bibbia* di Carlo il Calvo (ca. 846)¹¹⁰ in cima alla pagina sfila un intero universo microscopico: una donna con i suoi animali da cortile, un pastore con il suo gregge. Si colgono già, in questi capricci, quei diversivi pittoreschi indipendenti dal contenuto del libro che eromperanno nei manoscritti gotici con inesauribile vivacità (figg. 31 e 32).

La miniatura del XIII e XIV secolo riprende le medesime immagini di pavoni, di galli appollaiati, le scene di caccia, le corse sfrenate lungo gli steli: un cane si lancia all'inseguimento di una lepre; alcuni personaggi sono affacciati attorno ad animali. Con i loro tratti precisi, nervosi, senza la minima traccia dello schematismo romanico, alcune di queste figure si avvicinano alle creature del IX secolo, condividendone pure la distribuzione sulla pagina: le cacce a inseguimento e quelle con il falcone di una *Bibbia* del Trecento¹¹¹ si svolgono, come le scenette campestri della *Bibbia* di Carlo il Calvo, sull'asticella superiore dell'incorniciatura. Ma le *drôleries* gotiche sono più vivaci ed



32. «DRÔLERIES» GOTICHE: *Bibbia latina*, XIV secolo. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9157.

esuberanti delle *drôleries* caroline, e il loro repertorio è infinitamente più ricco. Conigli, volpi, scimmie, acrobati si scapicollano nella vegetazione dei margini, svolazzano come uccelli, abbondano su tutti i rami ed eseguono mille funambolismi. La vita dilaga. Su supporti flessibili e leggeri protesi verso l'alto si avvicendano danze e tornei di animali, suonano orchestre, asini e caproni agitano strumenti musicali. Come in un circo, talora è un rastrello a fungere da archetto. Queste farse, eseguite su «attrezzi» fronzuti, hanno del magico e del miracoloso. Ma il dise-



33. RAMPICANTI E FIGURE APPOLLAIAE DELL'ANTICHITÀ: Oudna, mosaico.

gno resta preciso e saturo di vita. L'ellenismo gotico, per l'intensità del sentimento della natura e il gusto dell'aneddoto e dell'insolito, supera tutto ciò che è stato creato nello stesso spirito in precedenza. I viticci e le ghirlande popolati di amorini e di animaletti appollaiati – dove sembra di sentir risuonare i richiami degli uccelli – che incorniciano spesso le scene mitologiche dei mosaici greco-romani (fig. 33) vengono rinnovati e arricchiti nel Medioevo.

Le forme si emancipano così dalle convenzioni dell'architettura e dell'ornamento, abbandonano le masse strutturate e la geometria della loro cornice, riallacciandosi a un ordine anteriore, elaborato quando l'arte occidentale non aveva ancora conosciuto tali servitù. All'interno di un edificio sempre più leggero e traslucido, la plastica monumentale si ricompone secondo un canone a lei peculiare. La figura umana si sottrae alla legge della cornice, sistemandosi nei ridotti delle nicchie e dei baldacchini appositamente innalzati a sua gloria. All'interno dei medaglioni la figura umana è protetta da un dispositivo di ponti e di pannelli dissimulati. Il sistema si sviluppa pienamente nelle vetrate. La pittura dei manoscritti si rinnova secondo gli stessi principi e nelle stesse circostanze. La pagina perde il suo valore murale, e un sistema di aree nettamente delimitate offre spazi sempre più ampi per la libera distribuzione dei personaggi e delle scene. Dal canto suo, la rinascita della figura appollaiata e del rampicante consacra la fine dell'astrazione. Tutto si evolve verso l'illusione e la riproduzione fedele della natura. Si potrebbe dunque pensare che in circostanze simili gli artifici e le convenzioni che avevano dominato nell'arte romanica fosse-

ro irrimediabilmente tramontati, eliminati dalla nascita di forze contrarie. Tuttavia non è così. Gli elementi sopravvivono in sordina, nascosti o rimossi, per riaffermarsi alla prima occasione, con le proprie convenzioni e i propri soggetti, su di un nuovo terreno.

Il Medioevo è fatto di continuità e di ritorni. Mantiene sempre un duplice volto. La scoperta della realtà trova spazio in un'architettura irrealistica dove si ricrea un antico sogno urbano. Le immagini si liberano dell'ornamento all'interno di un labirinto di figure regolari, corroborate dalla geometria antica e da quella orientale. L'equilibrio, la misura della vita si ristabiliscono fra impalcature vertiginose, prospettive smisurate e finzioni. Accompagnato da fantasie e capricci, il risveglio stesso del « classicismo » preromanico spiana la strada alla resurrezione dei susseguenti mondi fittizi. I cicli ricominciano su piani diversi, ma si avvicinano nello stesso ordine.

II *Persistenza romanica nell'arte gotica*

I. SCULTURA: SOPRAVVIVENZE. Scultura romanica nella prima architettura gotica. Parigi e l'Île-de-France. Gruppo Soissons-Laon e fioritura *champenoise*. Due temi romanici ripristinati con la mediazione del sostrato carolingio: *imago clipeata* e Cristo trionfante. Temi romanici relegati sullo sfondo.

II. SCULTURA: TRASPOSIZIONE. Formazione della mensola zoomorfa sotto la statua. Le chiavi di volte ogivali: rosoni antropomorfi e cerchi di animali. La genesi del doccione. Il doccione antico e il bestiario monumentale del Medioevo.

III. MANOSCRITTI. Arcaismi parigini. Draghi che incorniciano le miniature. Sopravvivenza dell'iniziale zoomorfa. I mostri filiformi che si riallacciano alla bestia celtica. Villard de Honnecourt, il suo genio duplice: disegni dall'antico e temi romanici; rinnovarsi della geometricità e astrazioni romaniche.



Imboccando la nuova strada, il Medioevo non rinuncia metodicamente, in blocco, al proprio passato. Alcuni elementi persistono perfino nei cantieri e nei centri in cui si elabora il mondo gotico, e non soltanto durante la fase di transizione, duplice per definizione. È possibile ritrovarli, infatti, ben oltre i limiti di questa, sotto forma, al tempo stesso, di sopravvivenza diretta e di trasposizione, sia nella scultura che nella miniatura.

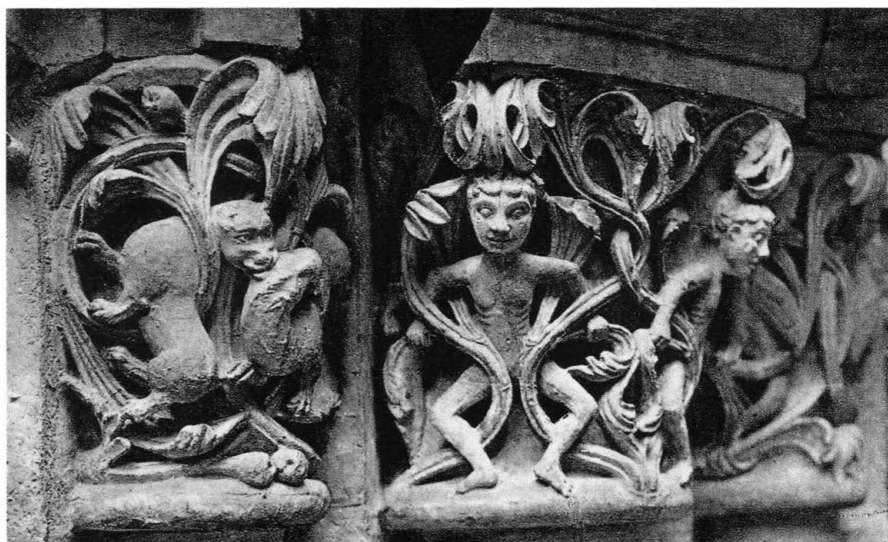
I capitelli zoomorfi, assenti dai portali principali di Chartres, Étampes, Le Mans, sono tuttavia ancora numerosi a Saint-Denis (ca. 1140), a Bourges (1150-1160), a Saint-Loup-de-Naud (1165-1170). Alcuni schizzi di Montfaucon¹ ne mostrano a Saint-Germain-des-Prés a Parigi (1163). Vasti insiemi scultorei, da cui emergono la statua e un canone della figura umana, continuano a riprodurre mostri combinati con la decorazione geometrica o vegetale. Soltanto lo stacco del rilievo e il maggior risalto dei volumi ne tradiscono l'epoca; ma grazie a questo stile essi si adattano a una decorazione che si sviluppa più liberamente. Forse il ricorrere di certi tipi anticheggianti, quali la sfinge alata e la sirena-uccello,² corrisponde a sua volta all'evoluzione che in quel periodo fa rivivere gli acanti. Ma altri temi romanici risultano assai frequenti: uccelli, grifoni contrapposti o intrecciati, cacce e combattimenti. A Bourges alcune di queste composizioni sono scolpite perfino su calati a baldacchino. L'ordito geometrico conserva una perfezione notevole. Esseri animati e viticci s'attorcigliano come molle. Gli steli si moltiplicano e si restringono. Talvolta si staccano dal fondo e formano veri e propri reticolati, che si sollevano su una coltre d'ombra. Le figurine che vi si agitano, azzuffandosi e arrampicandosi, aderiscono strettamente alla decorazione. Una scultura romanica tendente al barocchismo continua, lussuosa e raffinata, su un portale che per altri versi ne contraddice le leggi.

Gli stessi repertori persistono nelle navate della prima architettura gotica. A Sens³ i capitelli delle arcate delle navate laterali e del deambulatorio (1150-1160) offrono l'intera gamma di questi motivi fondamentali: uccelli e quadrupedi, esseri fantastici e uomini combinati secondo le migliori regole della stilistica ornamentale. Un personaggio dalla testa enorme si afferra i piedi, così come fa la sirena marina con le proprie code, adattandosi alla medesima curva. A Parigi l'ultimo stile romanico acquisisce, con i robusti capitelli di Saint-Germain-des-Prés (deambulatorio, 1163) e di Saint-Julien-le-Pauvre (1160-1180), una

qualità monumentale. Bestie, uccelli, sirene e sfingi si fissano sui calati inscrivendosi con vigore nelle loro sporgenze.

La prosecuzione di tale arte, affatto naturale in quest'epoca e in questa serie di monumenti, risulta ancora più compiuta nelle regioni più o meno distanti dai centri innovatori, più o meno soggette a fattori locali. Nelle prime chiese gotiche del Vexin (Limay, ca. 1156; Wy-Joli-Village, seconda metà-fine del XII secolo)⁴ e, più a nord, a Lucheux (abside, 1160-1170)⁵ i capitelli sono riccamente decorati. Esseri fantastici, grifoni, maschere, personaggi vistosamente sproporzionati appaiono talora in mezzo a una folta vegetazione – concepita come un reticolato a stento fissato al calato –, talora stagliandosi recisamente su un fondo nudo. Questa continuità risulta particolarmente tenace nel Nord-est dell'Île-de-France. Una pregevole scuola romanica, che ha offerto un'arte compiuta e di grande purezza come quella d'Urcel, produce una nuova fioritura nella seconda metà del XII secolo. Châlons-sur-Marne (Notre-Dame-en-Vaux), Nouvion-le-Vineux, l'intera famiglia delle chiesette del Soissonnais ne mostrano la varietà e la ricchezza. Ad Ambleny, Glennes, Hautevesnes, Lhuys, Marigny-en-Orxois, Torcy, Treloup, Vailly, Veuilly-la-Poterie,⁶ le ogive, risalenti a un periodo che va dal 1160 all'inizio del XIII secolo, poggiano su calati guarniti di mostri. Gli esseri compositi, i quadrupedi con due corpi o due teste, le bestie-vitici, le bestie-*crochets* vi si moltiplicano – in un'epoca in cui, peraltro, il loro universo comincia a declinare – formando un rilievo solido e pieno. I personaggi, tagliati nel blocco stesso del capitello, conservano le loro deformità espressive. Si è lontani da un inaridimento, da un esaurimento. A Marizy-Saint-Mard (ca. 1180), a Saponay (fine del XII secolo),⁷ lo stile assume una ruvidità popolare che resuscita alcuni aspetti della prima scultura monumentale del Medioevo. Si potrebbe spiegare questo intero gruppo ritardatario come frutto di certi conservatorismi provinciali, se gli stessi tratti non figurassero anche nelle due grandi cattedrali gotiche di Noyon e di Laon.

A Noyon (1160-1175)⁸ i motivi zoomorfi sono combinati su un fondo nudo (sfinge), su *crochets* (draghi), su acanti (lotta di centauri, uccelli contrapposti) e su vitici (ibridi e quadrupedi). Su un capitello del coro i personaggi afferrano i rami da cui sono avviluppati. Questi ornamenti, con le loro lunghe foglie dalle estremità ripiegate e gli steli di sezione circolare che si svolgono in curve strette, derivano dai tipi di Urcel e di Châlons-sur-Marne. Lo stesso scenario riappare a Laon sugli stalli del coro e del transetto (1160-1180). Il rilievo è spesso staccato, senza però distendersi (fig. 34). Il carattere romanico di questa scultura è così marcato che si è parlato di artisti venuti dalla Lin-



34. SCULTURA ROMANICA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Laon, capitello del transetto, 1160-1180.

guadoca.⁹ Ed è sulla base di questo deposito che si sviluppa un importante gruppo di Reims.

R. de Lasteyrie segnala un capitello del museo lapidario di questa città, proveniente da un monumento non identificato, riconducibile alla stessa corrente, ma in uno stile più avanzato.¹⁰ Su due viticci legati ad asso di cuori spiccano due personaggi simmetrici, un uomo e una donna nudi (Adamo ed Eva?). Le teste, l'anatomia, il morbido modellato indicano, nonostante alcune sproporzioni, il XIII secolo. Anche molti capitelli dei grandi pilastri della cattedrale (1230-1240) riprendono temi arcaizzanti.¹¹ Vi si ritrovano le corse e i combattimenti, i quadripedi sovrapposti, i mostri affrontati (fig. 35), i draghi con il collo che traccia curve regolari ai lati di uno *hôm* dalla frappa tipica di Reims. La testa di un centauro con i capelli mossi dal vento riproduce un bassorilievo antico,¹² ma il treno posteriore è a spirale. Il rilievo è più morbido, e la ricerca di veracità nel particolare dà nuova vita a questa fauna secolare, favorendone l'assimilazione. Certo, tali elementi non occupano grande spazio in una cattedrale immensa; ciò non toglie che frammenti di un'epopea animale, articolandosi sulla decorazione, trovino nuova vita all'interno di un monumento che simboleggia quanto di più compiuto e puro esista di quell'epoca. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza di questi anacronismi. Nelle coeve chiesette della regione – a Hans, Margerie-Hancourt, Lavannes (fig. 36) – le sopravvivenze sono ancora più pure. Abbondano,



35. SOGGETTI ROMANICI NELLA DECORAZIONE GOTICA: Reims, capitello, 1230-1240.



36. SOGGETTI ROMANICI NELLA DECORAZIONE GOTICA: Lavannes, capitello, XIII secolo.

fedeli alle loro rigorose combinazioni, personaggi - *crochets*, mascheroni, gruppi contrapposti, mostri. Spesso la fauna romanica prevale sulla vegetazione gotica.

La Champagne, con la sua complessa stratificazione di forme successive, presenta condizioni particolarmente propizie a queste ritrasmissioni, ma la restaurazione dei sistemi si verifica nel-



A



B

37. SOGGETTI ROMANICI NELLA DECORAZIONE GOTICA: A. Le Mans, capitello del deambulatorio, 1217-1270. B. Durham, capitello del coro, ca. 1260.

lo stesso modo anche altrove. A Le Mans (deambulatorio, 1217-1270, fig. 37) un fregio con basilischi e sirene-uccelli intrecciati cinge un capitello dal fogliame esuberante. A Saint-Leu-d'Esserent¹³ due esseri fantastici con le code a testa di serpente disegnano una X su un calato ricco di una flora rigogliosa. Il bestiario ornamentale brulica sul triforio di Semur-en-Auxois (metà del XIII secolo).¹⁴ Si avverte, nel turbine del nuovo mondo, una sorta di nostalgia per un'altra età. Talvolta se ne ritrova il ricordo perfino nei grandi rilievi che si fondano su principi opposti.

Molto attenuato, ridotto e relegato in un angolo, l'Inferno del *Giudizio universale* rappresentato sui portali (Parigi, Amiens, Reims) conserva l'impronta delle convulsioni che scuotevano le sue vaste rappresentazioni romaniche. Se le figure dei santi appartengono tutte alla nuova generazione, i diavoli, marcati dal segno della bestia, sono discendenti dell'antica stirpe dei mostri. A Parigi e Amiens, sull'archivolto in cui prosegue la scena del castigo che si svolge lungo l'architrave, essi obbediscono ancora alla legge della cornice. I corpi si annodano in un'unica massa compatta. Mentre gli eletti, sereni, si ergono frontalmente come statue, l'Inferno si agita con violenza nel blocco incorporato all'archivolto.

Altre due rappresentazioni rivivono in questi insiemi: le figure alate orizzontali e simmetriche, con aureola; gli animali con il posteriore proteso verso l'alto, ai lati di un personaggio in piedi. Ad Amiens gli angeli che reggono l'aureola della Vergine dorata sono affrontati come sugli archivolti (Saintes, Aulnay, Parthenay), sugli architravi (San Michele a Pavia) e sugli abachi romanici (Moissac). Le figure sono piene di grazia, e si posano sull'architrave come palpitando, ma in ultima analisi è la stessa *imago clipeata* dei sarcofagi e degli avori antichi¹⁵ mutuata dalla scultura del XII e XIII secolo, che ora rinasce per il tramite diretto di una fonte primitiva. La rilegatura dell'*Evangelario* di Lorsch (ca. 800)¹⁶ – del gruppo «Ada» –, ancora tutta impregnata di classicismo paleocristiano, la mostra parimenti associata alla rappresentazione di Maria. Vi si ritrova addirittura l'aureola striata come una conchiglia (per i Romani simbolo dell'immortalità),¹⁷ che le composizioni romaniche non hanno assimilato (fig. 38). Riallacciandosi allo stesso repertorio, il motivo ritorna in modo più autentico e compiuto.

L'iconografia primitiva rivive non soltanto nella Vergine dorata, ma anche in altre rappresentazioni. Il Cristo trionfante, per esempio, riprende un tema presente anche nella rilegatura di Lorsch: il Cristo che calpesta il leoncino e il drago, conformemente a *Salmi*, 90, 13.¹⁸ Il soggetto ricorreva anche nel medesimo gruppo carolingio, come mostrano il dittico di Genoels-Elderen (fine dell'VIII secolo) e la placca di Oxford (VIII-IX secolo),¹⁹ e ha goduto di particolare fortuna nelle regioni della Mosa e del Basso Reno, dove persiste nella decorazione d'oreficeria (Reliquiario di sant'Adelino, XI-inizi XII secolo)²⁰ così come nel rilievo in pietra,²¹ la cui composizione in un certo senso assume una veste romanica. Le bestie diventano più grandi, il loro posteriore si rialza. L'insieme è composto come la raffigurazione di Gilgameš, trasformata nell'arte cristiana in Daniele fra i leoni²² o in san Michele che calpesta due draghi.²³ Un avorio della Mosa del XII secolo (Museo Nazionale di Firenze) pre-



A



B

38. «IMAGO CLIPEATA»: A. Legatura carolingia dell'*Evangelario* di Lorsch, ca. 800. Biblioteca Vaticana. B. Amiens, Vergine dorata, ca. 1260.

senta il Cristo in quest'ultimo aspetto, ed è la stessa disposizione che riappare non già sul trumeau del portale della cattedrale piccarda, bensì nel portale meridionale di Chartres (fig. 39), mentre ad Amiens gli animali, molto più piccoli rispetto alla statua, sono conformi al prototipo. In certi casi alcune figure in movimento e alcuni gruppi fantastici vengono riportati in vita insieme a quelle stesse correnti che li hanno maggiormente combattuti.

Tuttavia non sono che gli ultimi riflessi di un Medioevo ormai trascorso, la cui riapparizione si spiega con la loro presenza



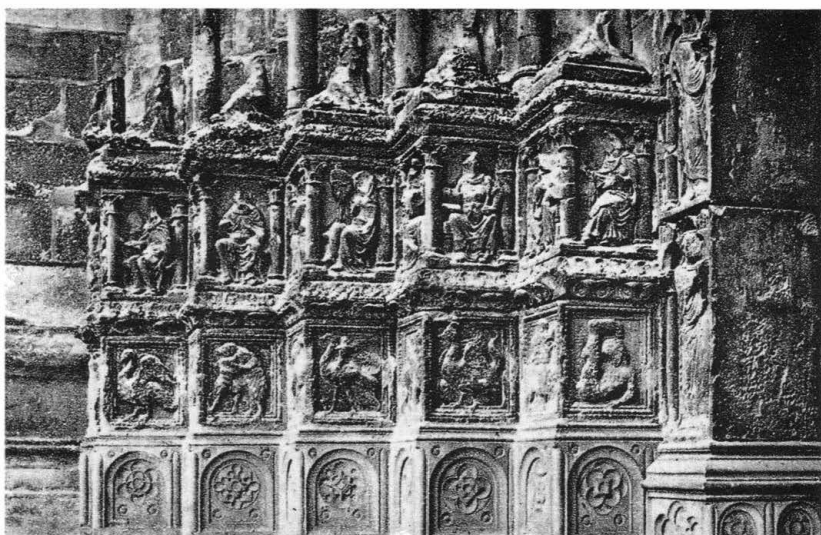
A



B

39. CRISTO VINCITORE DEL MALE: A. Avorio mosano, XII secolo. Firenze, Museo Nazionale. B. Chartres, portale meridionale, 1212-1220.

all'interno delle fonti innovatrici. In generale la grande plastica rinuncia a tali vestigia. Da molto tempo il timpano è stato ricostruito. Sugli archivolti, sui piedritti e sui trumeau le statue espellono i mostri, e non è qui, nell'ambito in cui regnava, che il bestiario romanico potrà sopravvivere. D'altra parte, la fauna ornamentale da qualche tempo cerca una nuova collocazione, e fuggendo le aree in vista, troppo esposte alla conquista da parte di forme nuove, si rintana guardinga in zone più riparate.



A



PARTICOLARE



B

40. BESTIARIO ANTICHEGGIANTE: A. Sens, basamento del portale, 1200-1210. B. Saint-Parize-le-Chatel, capitello della cripta, XII secolo.

Si può osservare il fenomeno di migrazione già sui portali principali. A Saint-Denis e a Chartres gli ornamenti eliminati dagli archivolti scendono lungo i montanti, riprendendo la tradizione lombarda di decorare le colonnine,²⁴ ma se ci si colloca in asse con la facciata essi risultano quasi del tutto occultati dalle statue, e anche se osservati di fronte si percepiscono a stento nelle cavità. È un tessuto cangiante, una coltre d'ombra che brulica di creature viventi: centauri, chimere, grifoni, personaggi nudi – mescolati agli intrecci e ai viticci – di cui, se si osserva

attentamente, emergono qua e là i contorni. I temi che una volta facevano mostra di sé sul portale vengono ora relegati nelle sue parti meno visibili. Lo stesso riguardo per la sobrietà si manifesta a Le Mans, dove l'unico fregio con esseri affrontati del portale meridionale (ca. 1158) è collocato a fianco del montante della porta. A Sens (1200-1210) la vite dai rami ancora annodati ad asso di cuori – su cui compaiono appollaiati alcuni uccelli simmetrici, una sirena alata e un acrobata con la testa fra le gambe come in un capitello di Brive²⁵ – è parimenti occultata dalla statua di santo Stefano del trumeau. La fila di animali del basamento (fig. 40), la cui ispirazione ellenistica è altresì testimoniata dalle modanature delle cornici con una fascia perlata, e in cui vengono riabilitate alcune figure romaniche (sirena-pesce, grifone, sciapode, elefante turrato, combattimento con un leone, combattimento con un orso), non occupa più la prima fascia, ma è relegata nella zona inferiore.²⁶

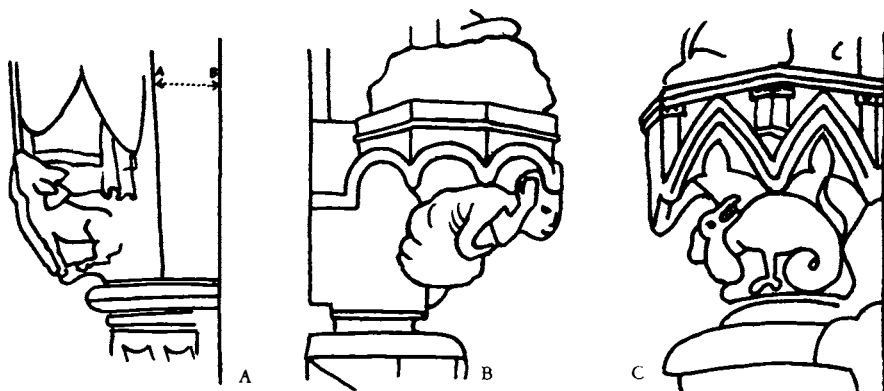
Questi tentativi di conservare, facendoli retrocedere in secondo piano, un'iconografia e composizioni che dominarono per un lungo periodo, resteranno senza seguito. Sono persistenze passive, destinate ad attenuarsi sempre di più. E i sistemi sarebbero condannati a scomparire se non vi fosse, parallelamente, un processo di trasposizione su strutture e in una plastica rinnovate. La tradizione romanica, bandita dai capitelli, dagli archivolti e dai timpani, continua sulle mensole, sulle chiavi di volta e sui doccioni.

II

Se al di sopra delle grandi statue erette sui portali ogni sopravvivenza era impedita dall'incontenibile fioritura dei baldacchini, non accadeva lo stesso al di sotto, sul loro basamento, il cui ordinamento e la cui funzione assicurano una continuità delle forme: le prime mensole dei personaggi dei piedritti furono ornate come i calati nei capitelli romanici. A Saint-Denis, a Saint-Germain-des-Prés a Parigi, vi si vedevano animali, mostri, atlanti.²⁷ Nel portale principale di Chartres²⁸ una figura si appoggia su due sirene-uccelli dai volumi vigorosi, con le code che si aprono a ventaglio. Gli uccelli addossati – simboleggianti il Male – calpestati da san Lupo a Saint-Loup-de-Naud sono ancora più solidi, e non meno compatto è il loro tracciato geometrico.

I motivi e le combinazioni che in linea di massima appaiono condannati in questi insiemi dominati da una umanità monu-

mentale si innestano o si sviluppano, come un corpo estraneo, su un altro registro. Il supporto, inizialmente costituito da un piccolo scalino applicato al fusto, si allarga via via che la statua si stacca da questo, e finisce per diventare un peduccio indipendente, che regge la maggior parte del peso della statua. Nello stesso tempo la decorazione scultorea si sviluppa, senza disgregarsi. È nelle sue masse compatte e coese che le convenzioni architettoniche si preservano meglio. E il tema di un mostro o di un vizio vinto da un santo contribuisce, dal canto suo, alla trasmissione di un mondo fantastico. Il percorso della plastica romanica ha già conosciuto simili contrasti. A Souillac i grandi rilievi statici di san Benedetto e di san Pietro posano su draghi a X e su di un serpente²⁹ dai movimenti convulsi. Anche gli animali che vi trovano posto restano spesso apparentati alla scultura del XII secolo. Quadrupedi passanti, un quadrupede e un uccello incrociati, gruppi contrapposti sorgono sui portali laterali di Chartres,³⁰ conservando un aspetto arcaico. L'aspide che funge da piedistallo a san Giovanni Battista si arrotola in una rigida spirale. I quadrupedi sotto la statua di san Martino sono affrontati e rigorosamente simmetrici, secondo regole millenarie. Neppure su una mensola a baldacchino ad Amiens mostrano vitalità.³¹ A Reims³² vi sono chimere affrontate con teste umane e draghi con i colli intrecciati (figg. 41 e 42). L'immagine del Cristo trionfante si sovrappone costantemente a queste raffigurazioni di uomini sotto i cui piedi si dimenano animali, ed è all'origine del *Leitmotiv* che si sviluppa anche sui sarcofagi.³³ I draghi, i leoni e gli animali contrapposti o in atto di sbranarsi l'un l'altro collocati sotto la figura del giacente riprendono i medesimi assetti. Ad Amiens, sulla tomba in bronzo di Évrard de Foulloy (m. 1222), cui si deve la posa della prima pietra del-



41. MENSOLE DELLE STATUE DEL XIII SECOLO: A. Chartres. B. Amiens. C. Reims.



A



B

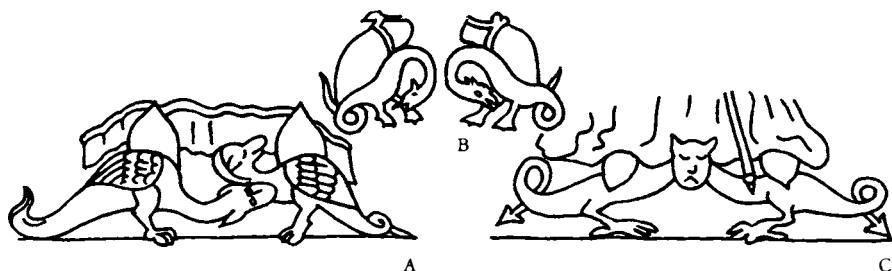
42. GRUPPI ANTITETICI E ACROBATI ROMANICI DELLE MENSOLE DEL XIII SECOLO: A. Chartres. B. Amiens. C. Reims. D. Chartres.



D



C



43. ANIMALI CALPESTATI DAI DEFUNTI: A. Amiens, tomba di Évrard de Fouillo, 1222. B. Abbazia di Champagne au Maine, pietra tombale di Hugues d'Acé, morto nel 1233. C. Évreux, pietra tombale di Alice de Brébi, XIII secolo.

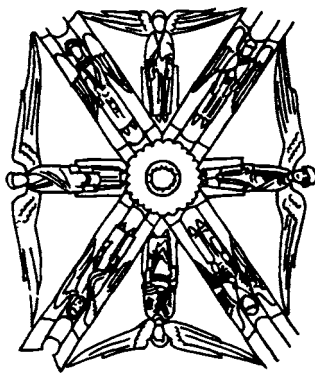
la cattedrale, i rettili alati sono appiattiti, così come le due bestie sotto il Cristo trionfante del grande portale, mentre si sollevano sulla pietra tombale di Hugues d'Acé (m. 1233; Abbazia di Champagne au Maine), conformemente al loro schema classico. Sotto l'effigie di Alice de Brébi, badessa di Saint-Sauveur d'Évreux (XIII secolo), i mostri sono saldati: la creatura, con una sola testa che unisce due corpi distesi ad arabesco, deriva interamente dall'antico sostrato ornamentale e favoloso, e costituisce un caso notevole di sopravvivenza (fig. 43). Il tema del giacente con il personaggio coricato sul coperchio del sarcofago³⁴ si riallaccia alla tradizione greco-latina, ma il bestiario che vi si diffonde è medioevale: sono spesso animali romanici simboleggianti la Morte e il Peccato che appaiono calpestati dai defunti gotici così come dalle grandi figure dei santi.

Anche il personaggio collocato sulla mensola risente dell'influenza di queste forze. Tutta la famiglia degli atlanti che si esibiva sui capitelli, sulle facciate e sui beccatelli romanici³⁵ vi si ristabilisce nella sua varietà: l'uomo accovacciato, piegato sotto un fardello, l'uomo capovolto, rampante, i «danzatori» e i «giocolieri». Essi presentano i tratti e l'abbigliamento tipici della loro epoca, ma il canone non ha nulla delle proporzioni del XIII secolo. Con le loro grosse teste, le spalle larghe, il busto squadrato, le membra atrofizzate o, al contrario, esageratamente grandi, queste statuine grottesche conservano il marchio di un'altra razza e l'attitudine al movimento. Il busto si protende in avanti, la testa è rialzata; le braccia si agitano allargando i gomiti; le gambe si piegano e si aggrappano alla modanatura. Il rilievo è staccato dal fondo, sporgente, anche se governato da una rete di contatti interni. Il corpo è come smembrato dal sistema delle attrazioni, e la sua mobilità è legata ai punti fissi tra i quali deve iscriversi. A Reims³⁶ e in Notre-Dame-de-la-Couture a Le Mans l'uomo, capovolto, forma un gradino orizzontale.

Ad Amiens³⁷ un atlante sostiene il suo fardello non solo con la testa e le mani, ma anche con un piede. Un altro, a testa in giù e con le mani che stringono l'estremità inferiore del peduccio, pende sopra l'astragalo e sembra sostenere l'aggetto con le gambe drizzate (fig. 42 B). Sono i figli degli acrobati romanici. E sorprendente il contrasto fra le statue dei piedritti e l'umanità del loro basamento: da una parte stabilità ed equilibrio, emancipazione dall'ordine architettonico nell'armonia e nella pace, dall'altra una famiglia di nani che si dimenano con disperata frenesia sulle mensole da cui affiorano. Le forme successive si collocano sul portale come in due strati geologici sovrapposti.

Talvolta vengono rappresentate intere scene.³⁸ A Chartres due angeli che recano un'anima (sopra san Modesto) e il re e il martire davanti all'idolo (sotto san Teodoro) e ad Amiens Erode che si bagna in una vasca fra due medici riprendono l'antico trittico con le figure affrontate attorno a un personaggio in piedi. Nonostante le differenze esteriori di stile, la scultura, per il rispetto degli assi e delle curve simmetriche, risulta più romanica che non sui capitelli di transizione con baldacchino, dove appare libera. Ripresa su un supporto conico, sostanzialmente simile a un blocco sgrossato del XII secolo, la composizione tende spontaneamente ad articolarsi nello stesso modo. Queste sopravvivenze e questi ritorni mutano completamente di aspetto sui diversi supporti, ma nulla è più favorevole alla rivalutazione di un procedimento che la sua rielaborazione su elementi nuovi.

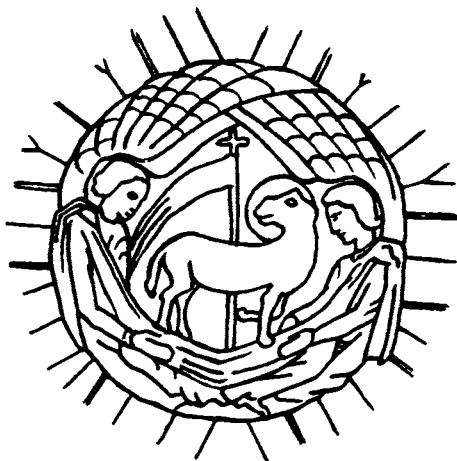
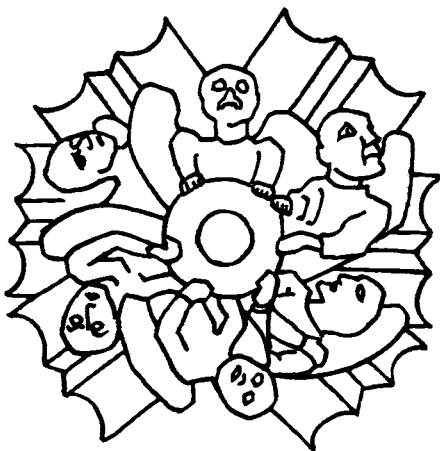
Le chiavi delle ogive erano spesso scolpite, ma ne restano pochi esempi, in quanto molte sono state sostituite durante lavori di restauro.³⁹ Il rilievo, che inizialmente serviva al rinforzo dei punti deboli determinati dall'eccessiva ampiezza delle vele della volta, diventò ben presto una pura decorazione. A Laon e a Parigi (Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame) gli angoli sono consolidati da due teste d'uomo; a Vézelay, nei matronei dell'atrio (posteriore al 1150), da due torsi d'angeli. Ma teste e tronchi si irradiano dappertutto. Nella maggior parte dei casi, in corrispondenza di ogni intersezione vi è una maschera.⁴⁰ A Noyon (ca. 1180), sui matronei dell'emiciclo absidale, dove la volta è divisa in cinque spicchi, ve ne sono cinque. Seymour⁴¹ ha paragonato le loro facce dal mento pesante, il sorriso arcaico e lo sguardo fisso – alcune delle quali conservano tracce di policromia – alle teste della scultura antica del VI secolo. Sono *koûroi* gotici. Il sistema sopravvive fino alla metà del Duecento, per esempio ad Arcueil. Le maschere vengono fissate sia sull'imposta delle ogive (Chars, Croutte)⁴² sia al centro della chiave (Laon, Bazoches, Bussiares).⁴³ A Saint-Bandry e a Chars⁴⁴ le rose antropomorfe sbocciano al centro della volta con interi busti. Il tema viene ripreso a Étampes,⁴⁵ dove gli an-



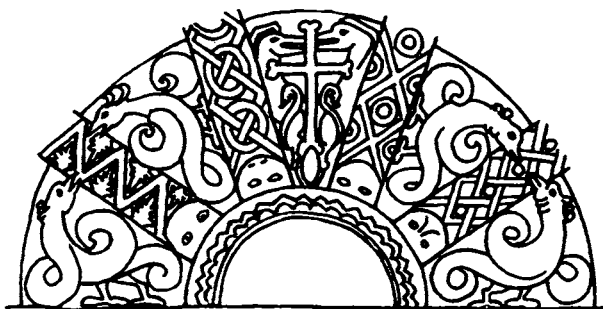
44. ROSA ANTROPOMORFA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Étampes, volta a crociera.

geli, i re e le regine che si vedono spuntare fra le nervature sembrano sostenere queste ultime con le loro braccia. Nella quarta campata della navata laterale la composizione è formata da otto figure alate, di cui quattro, fra le ogive, costituiscono delle specie di nervature e di costoloni (fig. 44). L'insieme, teso su un reticolo poligonale, segna una restaurazione della geometria romanica nel suo assoluto rigore, proprio quando le statue della facciata cominciano a liberarsi.

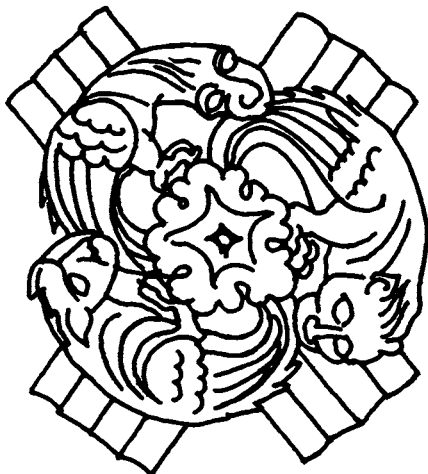
La chiave diventa un punto d'attrazione.⁴⁶ A Soissons⁴⁶ vi è una rosa di sei angeli disposti a raggiera attorno a una sfera celeste la cui presenza va messa in relazione con il simbolismo della volta. In un'altra chiave due angeli si incurvano unendo ali e piedi a formare un cerchio con l'Agnello pasquale al centro (fig. 45). Lo stesso motivo è replicato a Marigny-en-Auxois.⁴⁷ Anche la fauna romanica converge verso questi punti. A Beaufort-en-Santerre⁴⁸ quadrupedi contrapposti occupano i quattro angoli della scultura dell'Agnello. La mezza chiave dell'abside di Saint-Germer-de-Fly⁴⁹ combina basilischi affrontati e quadrupedi (leoni?) addossati ai lati di una croce, facendoli ruotare come su un archivolto fra i costoloni che escono da fauci di mostri (fig. 46). A Châlons-sur-Marne (abside di Notre-Dame-en-Vaux, posteriore al 1183?)⁵⁰ troviamo una chiave con tre esseri fantastici, metà quadrupedi e metà uccelli, che si inseguono componendo una sorta di svastica con tre bracci a S (fig. 47). Già noto sulle placche scritte e sulle fibule barbariche,⁵¹ il motivo delle bestie che si danno la caccia e si sbranano a vicenda all'interno di una rotazione si diffonde nel Medioevo insieme alle iniziali zoomorfe, le O, le D, le Q. Ma è su di una struttura gotica che assume per la prima volta le dimensioni e il valore di un ornamento architettonico.



45. CHIAVI DI VOLTA ISTORIE DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Soissons.



46. CHIAVE DI VOLTA ROMANICA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Saint-Germer-de-Fly.



47. CHIAVE DI VOLTA ZOOMORFA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux.

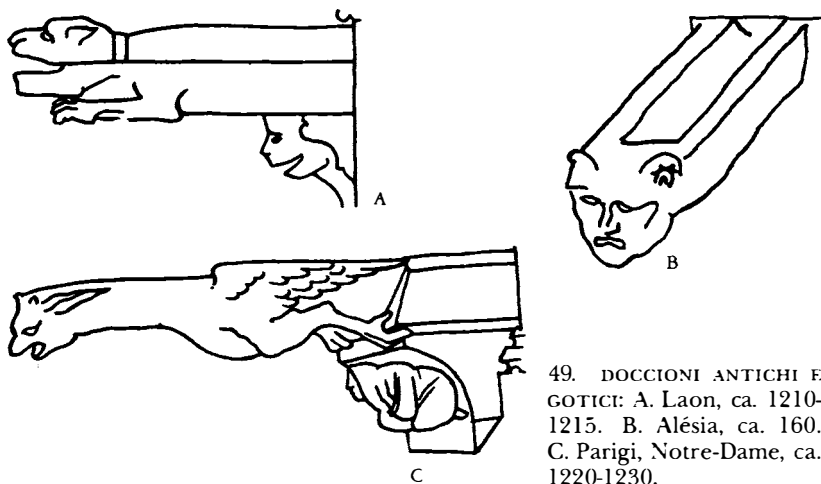


48. DOCCIONI POMPEIANI: Casa dei Niobidi, atrio.

Se sulle chiavi di volta, nonostante il rinnovamento della struttura e della cornice, gli schemi romanici vengono ripristinati ancora con i loro temi specifici, il doccione, che compare a partire dal XIII secolo su sistemi assolutamente indipendenti,⁵² ne sviluppa soltanto il principio della metamorfosi delle forme in mostri.

Grondaie terminanti in bestie si trovano già nell'Egitto dei faraoni. Ad Abusir alcuni leoni ricoprono i canali di gronda che passano fra le loro zampe, balzando sui cornicioni di un tempio costruito verso il 2300 a.C. Tuttavia è sui monumenti greco-latini che si osserva uno sviluppo sistematico di questa decorazione. Maschere leonine sono spesso fissate sulle fontane e sulle cimase degli edifici. Sulla cista Ficoroni⁵³ una fonte è rappresentata con un muso di fiera fissato alla roccia. Il felino e il getto d'acqua sono costantemente associati, ma anche altri animali intervengono in queste composizioni. Si pensi, ad esempio, alla varietà riscontrata nelle case pompeiane: lungo la trabeazione si slanciano cani, cinghiali, pesci, delfini cavalcati da uomini. La scultura è in terracotta policroma. I condotti talora attraversano il corpo, talora passano sotto il ventre. Non si tratta di piccoli rilievi, ma di figure solide, aggettanti, proiettate orizzontalmente. Su un frammento del cornicione nell'atrio della Casa dei Niobidi a Pompei cinque quadrupedi dimezzati (il loro treno posteriore sembra inglobato nell'edificio) balzano in fila serrata come su un monumento medioevale (fig. 48). In Francia gli scavi d'Alésia hanno restituito un doccione a testa cornuta con la bocca spalancata.⁵⁴

L'architettura cristiana e bizantina ha talvolta collocato questi ornamenti – teste di leone, statuine o figure grottesche – alle estremità dei condotti dell'acqua, senza però dar loro la stessa ri-



49. DOCCIONI ANTICHI E GOTICI: A. Laon, ca. 1210-1215. B. Alésia, ca. 160. C. Parigi, Notre-Dame, ca. 1220-1230.

levanza. I maestri murari romanici non li hanno assimilati. Soltanto l'Occidente gotico, dopo una lunga eclissi, ha sviluppato il tema nella sua integrità. Secondo Viollet-le-Duc,⁵⁵ i più antichi doccioni conosciuti si trovano sulla facciata della cattedrale di Laon (1210-1215). Sono quadrupedi dimezzati, come sul fregio pompeiano, ma scolpiti in uno stile pesante e schematico. Si compongono di due corsi, il canaletto e la sua copertura (fig. 49). Il muso dell'animale prolunga direttamente il tubo. Le zampe sono strette contro il collo. Il tronco è lungo, rigido, sostenuto da un beccatello a mascherone. Brutalità dei tratti, rigore nelle regole della costruzione: tutto, in questa plastica, reca il segno di un arcaismo. Si è di fronte, in un certo senso, al primo abbozzo di un animale in una lunga pietra squadrata. Il cantiere in cui le correnti «anticheggianti» sono direttamente succedute alle sopravvivenze romaniche sembrava predestinato a questa genesi, suscitata dall'unione di due serie e due stili diversi.

La proliferazione di questo bestiario fu prodigiosa. La necessità di dividere i condotti d'acqua, al fine di moltiplicare gli scarichi riducendone così la portata, ne aumentò incessantemente il numero, e d'altra parte le cave del bacino della Senna offrivano un materiale eccellente (il *lais-liard*) per questi rilievi, tanto che in questa regione se ne è avuta una delle più ricche fioriture, con una rielaborazione secondo uno spirito nuovo.

Una volta uscite dal blocco, le fiere acquistano immediatamente vivacità, senza peraltro mai tradire l'armatura in cui sono nate. Tutti i particolari anatomici – i muscoli, le giunture delle membra e delle ali – sono straordinariamente precisi. Le fauci che sputano l'acqua sembrano ruggire. Le zampe nodose

si aggrappano ai gocciolatoi con un gesto teso. Queste fiere dal carapace calcareo, che il tempo ha indurito e corrosa, evocano animali preistorici. Gli esseri fantastici appaiono realistici nelle loro deformità, e ancora più bizzarri per la precisione degli elementi che li compongono; il corpo non si stacca mai dal perno tubolare che lo attraversa come uno spiedo, o ne costituisce piuttosto la colonna vertebrale, ed essi ne seguono ogni flessione. Sui cornicioni di Notre-Dame a Parigi (ca. 1220-1230) i mostri sono robusti e corti come il condotto che racchiudono. Sui condotti più lunghi degli archi rampanti nella navata centrale il collo si stende, la testa rimpicciolisce, le zampe si incollano al ventre. La necessità di far arrivare il getto d'acqua il più lontano possibile crea una specie più sottile e nervosa. Nella Sainte-Chapelle non vi sono più corpi dimezzati: animali interi si proiettano in avanti. Talvolta girano furiosamente la testa, ma questo movimento apparentemente spontaneo è dovuto anch'esso a un calcolo: la direzione del getto d'acqua. La creatura viene sempre adattata alla sua funzione. Essa partecipa anche all'ordine architettonico, come una sottolineatura che segna le divisioni orizzontali e i punti aggettanti, mette in risalto le cime dei contrafforti, misura e scandisce l'elevazione. Il doccione è così strettamente associato alla cattedrale da diventare, nell'immaginazione popolare e per i poeti romantici, l'espressione stessa del suo enigmatico universo.

Fra le diverse trasposizioni delle tradizioni teratomorfe che si susseguono durante il XIII secolo, è proprio nei doccioni, nei quali la natura animata esplode con la massima forza, che si ristabilisce il più completo asservimento della figura al suo supporto architettonico. Lo sviluppo avviene in due direzioni. Introdotto in un sistema medioevale, il tema ellenistico, caratterizzato da un pittoresco realismo, ne assimila le convenzioni conservando al tempo stesso il proprio carattere organico. Il nuovo bestiario monumentale assume le forme della vita senza rinunciare alle sue leggi. Non si tratta più della ripresa di motivi isolati, ma di una tecnica della composizione in un repertorio rinnovato.

III

Si possono osservare sopravvivenze e trasposizioni simili anche nella pittura dei manoscritti. Per alcuni versi questa rimane molto arretrata rispetto alla scultura. Fino alla fine del XII secolo nulla accade nel suo ambito, con l'eccezione di una corrente nord-

occidentale. Parigi non è ancora un centro innovatore. La *Raccolta* di Saint-Martin-des-Champs, legata alla tradizione cluniacense e terminata verso il 1190,⁵⁶ presenta un'arte arcaizzante. I personaggi sono rigidi e immobili, disegnati su modelli uniformi in cui tutto è convenzione. Le sagome si accalcano nei registri fondendosi in una sola massa. Le teste si allineano in file continue come grani di un rosario. Nel *Lezionario* all'uso di San Vittore a Parigi (fine del XII secolo)⁵⁷ il tratto è più nervoso, ma si tratta ancora di un manoscritto romanico nell'accezione più completa del termine. In pieno Duecento la *Cronaca rimata* di Saint-Martin-des-Champs⁵⁸ copia l'immagine di Filippo I e della sua corte da un disegno dell'ultimo quarto dell'XI secolo. È stato osservato che « nella forma decorativa nulla di fondamentale distingue i primi manoscritti gotici da quelli che li hanno preceduti ».⁵⁹

La fauna romanica persiste nell'ornamentazione dei libri, e fra questi in due dei più illustri, emblematici per quanto concerne le fasi della genesi della nuova arte (fig. 50). Quadrupedi e uccelli contrapposti, draghi affrontati con una sola testa e due corpi si insinuano spesso negli spazi fra i medaglioni del *Salterio* detto di Bianca di Castiglia (secondo quarto del XIII secolo).⁶⁰ Ancora più tardi, nel *Salterio* di san Luigi (ca. 1254-1270),⁶¹ i margini della cornice in cui sono racchiuse scene che si svolgono sotto architetture su arco non presentano soltanto ornamenti cufici:⁶² parecchi contengono draghi con i colli intrecciati e lunghe code a forma di viticcio dal fogliame frastagliato (fig. 18). Il mostro è associato alla fiorente vegetazione senza che ne venga alterato lo schema intrinseco. La decorazione zoomorfa, legata a due sistemi fondamentali del primo periodo gotico, mostra una grande vitalità. La si ritrova all'interno delle maiuscole: una I riempita da un intreccio romanico i cui fili sono dei draghi;⁶³ una C all'interno della quale vi è una doppia bestia con un'unica testa umana, incorniciata da due chimere contrapposte che duplicano il disegno ad asso di cuori;⁶⁴ una P con una bestia quadrupla;⁶⁵ ricercatezze secondo la maniera del XII secolo (fig. 51). L'iniziale, anch'essa costruita con animali e figure umane, si mantiene inalterata per molto tempo.

Nel *Pontificale* di Chartres (inizio del Duecento)⁶⁶ personaggi rigidi e allungati come delle statue-colonne popolano la gamba di una P (fig. 52). La pancia di una U è un robusto drago con forti zampe e un muso minaccioso. L'immagine del Cristo, che vi si colloca come in un medaglione, riprende lo stesso tema del Cristo trionfante nel portale sud della Cattedrale – di cui abbiamo rilevato le origini caroline – ma del tutto romanizzato: un Gilgameš che calpesta mostri rovesciati.

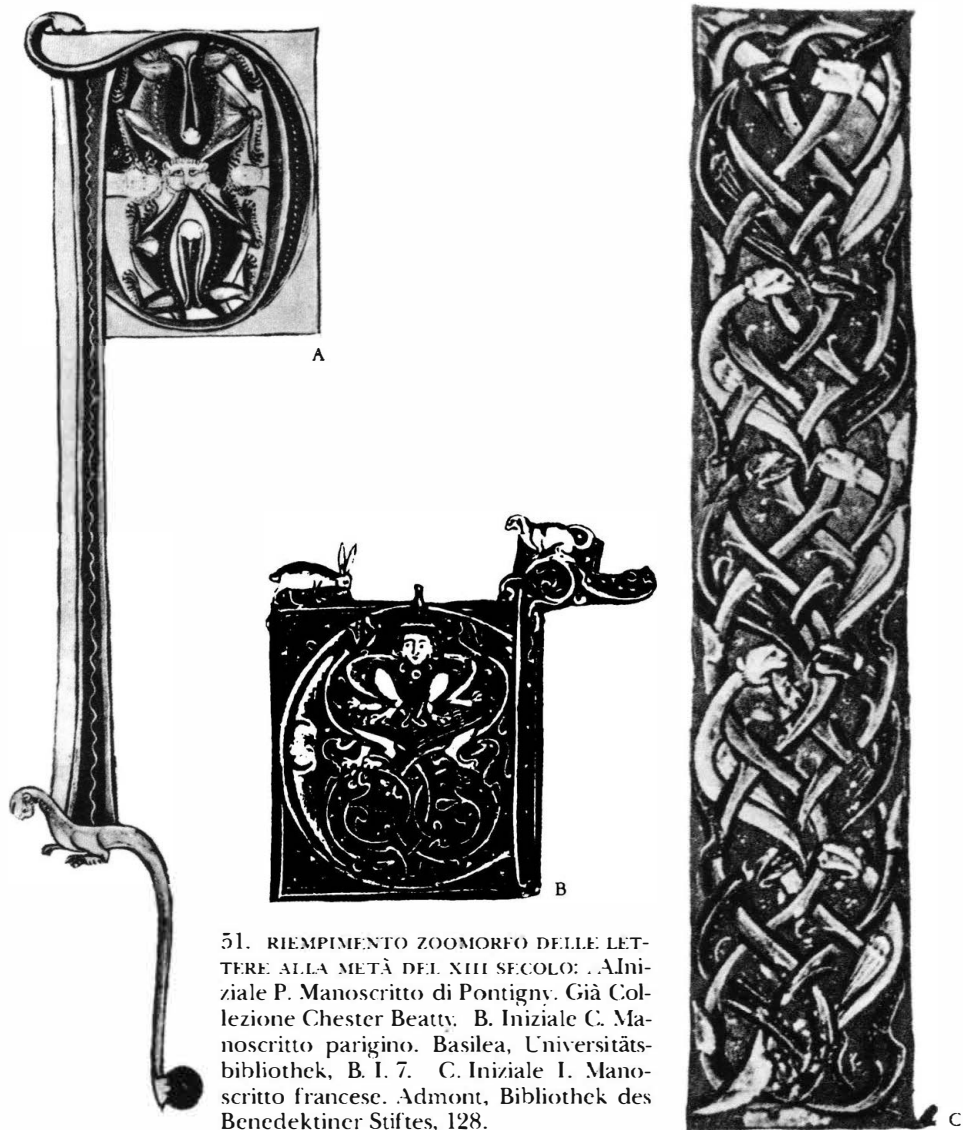
Tuttavia lo sviluppo generale non tarda a modificare profondamente le caratteristiche di tali sopravvivenze. Da un lato l'ini-



50. BORDI ZOOMORFI DELLE MINIATURE: *Salterio* detto di Bianca di Castiglia, secondo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 1186.

ziale è invasa da composizioni di personaggi e scene che vi s'inscrivono come in un medaglione, riallacciandosi a una tradizione classica di cui il *Sacramentario* di Drogo ne offre esempi assai significativi; dall'altro il disegno diventa più gracile e slanciato, sicché l'animale dispone di uno spazio sempre più esiguo. A prima vista, i fragili steli delle grandi iniziali illustrate e delle lettere ornate del XIII secolo sembrano disabitati. Ma a un esame più attento si scoprono teste, petti, ali. Nelle loro pieghe si nascondono draghi. Non si tratta più di solidi mostri, bensì di una razza esile, nervosa, ma non meno risoluta nell'adattarsi all'armatura da cui affiora, aderendovi fino a mimetizzarsi. All'interno delle A, B, D, L, Q, T il rettile è disposto come lo era nel corso dell'XI e XII secolo: disegna una curva, si avvinghia a una gamba dritta, si arrotola a formare una pancia, si stira in un tratto orizzontale o pende in una gamba,⁶⁷ identificandosi tuttavia sempre di più con linee semplici. In certi casi questo schematismo evoca l'alto Medioevo insulare.

L'evoluzione presenta del resto molte analogie con quanto si è verificato nella decorazione carolingia coinvolta dagli apporti d'Oltremania, nella quale pure si osserva una totale sottomis-



51. RIEMPIMENTO ZOOMORFO DELLE LETTERE ALLA METÀ DEL XIII SECOLO: A. Iniziale P. Manoscritto di Pontigny. Già Collezione Chester Beatty. B. Iniziale C. Manoscritto parigino. Basilea, Universitätsbibliothek, B. I. 7. C. Iniziale I. Manoscritto francese. Admont, Bibliothek des Benediktiner Stiftes, 128.

sione della materia all'astrazione. La creatura vivente, contorta, piegata, rotta in più punti nel dedalo dell'intreccio e sfigurata nell'alfabeto, diviene spesso impercettibile. Un gruppo di manoscritti sangallesi⁶⁸ ha consentito di seguire le fasi di questo smembramento. All'interno di una lettera il drago perde le zampe, la sua sagoma si assottiglia e si divide in due, il collo diventa un filo e infine cade anche la testa. Dell'animale resta soltanto una curva.



52. INIZIALI ZOOMORFE: *Pontificale* di Chartres, inizio del XIII secolo. Orléans, Médiathèque, 144.

Certi draghi gotici assomigliano a queste figure dell'VIII-IX secolo. Anche ad essi vengono strappate le membra, e il loro corpo non è che uno stelo sottile. La bestia a S che in una *Bibbia* parigina della prima metà del Duecento⁶⁹ conclude l'asta di una L è pressoché identica al mostro filiforme del *Salterio* di Salaberga,⁷⁰ eseguito probabilmente in Inghilterra, ma presente a Laon già nel XII secolo. Anch'essa si compone di una testa e di una spirale (fig. 53). Ma il processo di riduzione si ferma qui. L'essere animato sopravvive. Si ritira nello stelo come una chimera scolpita nel proprio « rifugio », in attesa del momento favorevole in cui potrà tornare a vivere.

La fauna spiraliforme affolla anche il fondo dei capilettera. Le piccole iniziali del *Messale* di Saint-Corneille a Compiègne (inizio-metà del XIII secolo)⁷¹ pullulano di queste bestiole cesellate. Sono composizioni minuscole, di purezza e precisione pari a quelle dell'arte orafa.

D'altro canto, malgrado l'instaurazione di questi sistemi raffinati, talvolta appaiono mostri più robusti. Quando Villard de Honnecourt rappresenta un drago a S, questo conserva, malgrado la vivacità e la precisione del disegno, il vigore delle iniziali romaniche (fig. 54). Il suo album documenta tutta la com-



53. MOSTRI FILIFORMI: A. *Bibbia* parigina, prima metà del XIII secolo. Basilea, Universitätsbibliothek, A.N. III, 14. B. *Salterio* di Salaberga, VIII-IX secolo. Berlino, Stadtbibliothek, Ham. 553.



B



A

plexità e tutte le contraddizioni dell'epoca:⁷² lo stile contemporaneo più recente, le molteplici sopravvivenze, la varietà delle origini. Composta da uno spirito curioso, intimamente legato alle correnti innovatrici ma nello stesso tempo molto attento al passato – Villard de Honnecourt è stato perfino considerato arcaizzante –, la raccolta restituisce mirabilmente la vastità delle conoscenze e del retroterra del «classicismo» gotico, chiarendo tutta una serie di problemi. È stato messo in rilievo⁷³ come un folto gruppo di figure (quattordici) riprodotto dall'architetto piccardo derivi da un fondo antico. Vi sono stati identificati un Alessandro, un Augusto e un Mercurio tratti da statuette in bronzo. *Li sepulture d'un sarrazin* altro non è che un dittico consolare, perfettamente riconoscibile pur nella libertà dell'interpretazione. Da dittici o cofanetti in avorio bizantini derivano anche i combattimenti con il leone (fig. 55) e una danzatrice, una Salomè acrobata. Sono temi correnti della scultura romani-

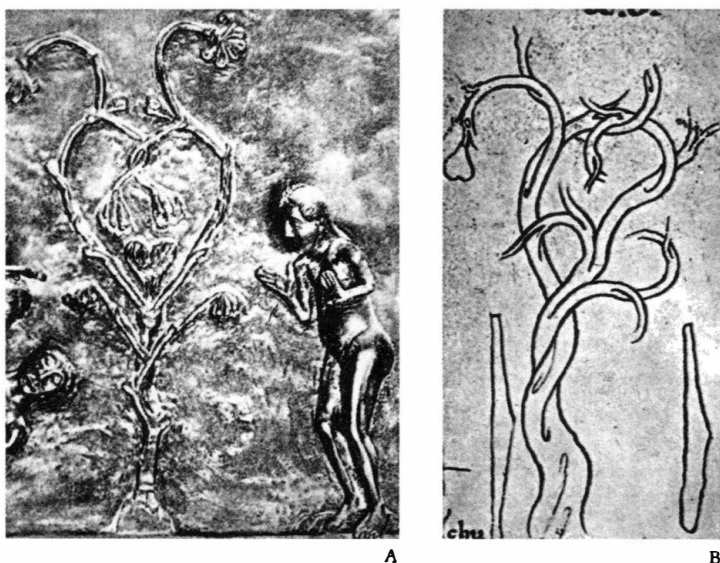


54. DRAGHI A S: A. *Salterio* dell'Abbazia di Salem, inizio del XIII secolo. Hildesheim, Dombibliothek, cod. Sal. X, 10. B. Manoscritto romanico, XII secolo. Admont, Bibliothek des Benediktiner Stiftes, 105. C. Album di Villard de Honnecourt. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 19093.



55. COMBATTIMENTO CONTRO IL LEONE: A. Dittico consolare, ca. 450. San Pietroburgo, Ermitage. B. Album di Villard de Honnecourt, cit.

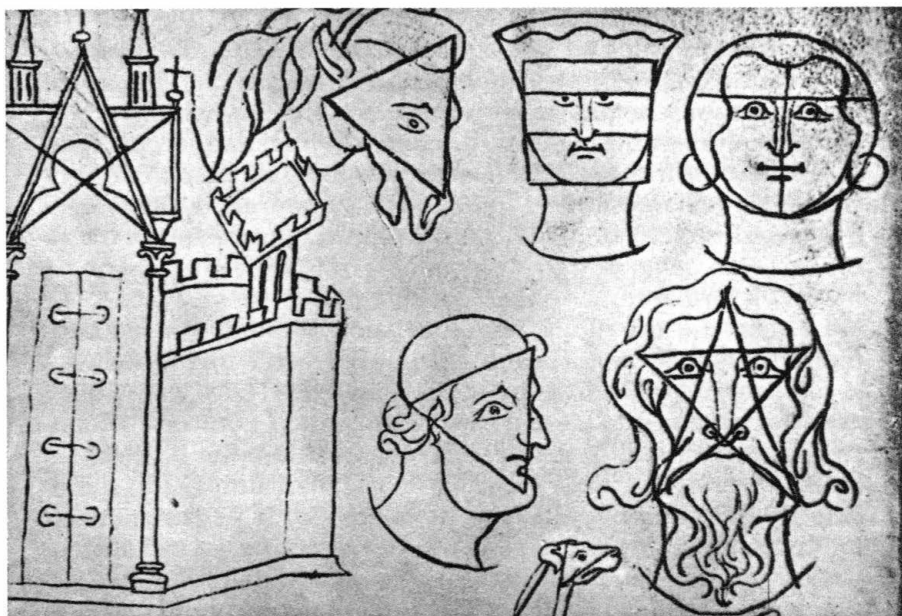
ca, che vengono riscoperti tramite le loro fonti, così come è accaduto con l'*imago clipeata*. Avori, bronzi antichi: ritroviamo i materiali e gli oggetti che hanno contribuito in maniera così decisiva all'elaborazione delle nuove forme. Il repertorio presenta anche un albero con il tronco contorto che si biforca per poi riannodare i rami, molto simile agli alberi del periodo ottoniano – per esempio quello delle porte di Hildesheim (1007-1015; fig. 56)⁷⁴ –, che richiama a sua volta un «classicismo» pre-romanico. Per contro, i tre pesci con un'unica testa in comune sono islamici.⁷⁵ Raggruppati sui segmenti di cerchi che s'interse-



56. ALBERO CON I RAMI ANNODATI: A. Hildesheim, porta di bronzo, 1007-1015. B. Album di Villard de Honnecourt, cit.

cano, appartengono alla celebre serie dell'*ars de iometrie*, che è stata vista come una rivelazione postuma dei procedimenti dell'XI-XII secolo,⁷⁶ ma anche come illustrazione delle concezioni e delle pratiche dell'epoca.

Trentotto composizioni si articolano secondo schemi che ne tracciano l'abbozzo, gli assi o i contorni esterni (fig. 57). Come presso i miniatori romanici, i soggetti si sviluppano in una struttura lineare, senza però conformarsi sempre nella stessa misura. Il rapporto varia fra la completa sottomissione e una relativa indipendenza. Il cavaliere della c. 19 non condivide quasi nulla con il rosone a otto raggi sul quale è sovrapposto, mentre i quattro personaggi avinti a una croce uncinata fanno tutt'uno con il loro ornamento. Nella maggior parte dei casi si stabilisce un equilibrio. La geometria presiede alla disposizione degli elementi figurativi. L'immagine ne scaturisce naturalmente, sicché talvolta si ha perfino l'impressione che sia la trama astratta a nascere spontaneamente dalla realtà. D'altronde, si tratta per lo più di combinazioni irregolari di figure regolari, e non di costruzioni simmetriche. La realtà è fatta di angoli, rette e curve che, per Roberto Grossatesta (1175-1253), sono l'anima dell'universo. Mediante la loro sottolineatura si palesa la sua struttura nascosta. Rispetto alle concezioni romaniche i valori sono rovesciati: l'arte geometrica non genera più mostri. Al contrario,



57. L'ARTE GEOMETRICA: Album di Villard de Honnecourt, cit.

permette di stabilire la misura e la disposizione esatte. La stilistica ornamentale si disgrega e si smembra nello sbocciare della natura.

In una serie di queste composizioni sono preannunciati anche motivi puramente ornamentali. La stella a cinque punte, tracciata con un solo tratto di penna, informa le proporzioni e la distribuzione delle parti volta per volta di un tetto con la sua ghimberga, di una testa barbata, di un'aquila araldica, di due suonatori di corno, di una foglia polilobata sul modello di quelle di Reims. È come una cifra armonica che ricorre nell'assetto di corpi diversi. La tecnica romanica diviene più morbida e, pur continuando a speculare sulle forme pure, si applica a disegni gotici. In questo gruppo, del resto, è inclusa una composizione tipicamente romanica: due leoni incrociati su una variante dello stesso reticolo a stella in cui una delle punte è soppressa. Il motivo, di origine orientale,⁷⁷ ebbe diffusione molto ampia nella scultura⁷⁸ e nei manoscritti di area meridionale.⁷⁹ Un capitello della Wartburg e un basamento di Rolduc⁸⁰ ne testimoniano la ripresa nei centri del Nord. In Villard de Honnecourt il carattere arcaico dei felini si manifesta nella loro rigidità e robustezza.

Lo schizzo dei felini si trova accanto a quello di uomini che si azzuffano strappandosi i capelli – anch'essi composti geometri-

camente –, molto diffusi nelle decorazioni del XII secolo.⁸¹ Un capitello di Anzy-le-Duc giustappone i due tipi di lotta. Completano infine queste illustrazioni alcune immagini che, pur prive dell'armatura schematica, la rivelano nondimeno nei loro tratti. Gli animali degli Evangelisti, il leone e il bue alati, eretti fieramente uno di fronte all'altro, derivano forse da una croce processionale italiana simile a quella della Cattedrale di Ravenna,⁸² irrigidendosi però in due eleganti volute simmetriche. In un'altra carta un cane, al pari di innumerevoli bestie romaniche, si incurva a formare una ruota.⁸³

Le tecniche e i motivi romanici sono dunque ampiamente rappresentati. Si ravvisa la stessa dualità delle officine di Reims – le più conservatrici e insieme le più moderne –, alle quali Villard era associato: da una parte il classicismo gotico, con certe affettazioni che rasentano il manierismo e uno studio metodico delle immagini antiche e delle forme della vita; dall'altra artifici e modelli ripresi da diversi repertori del Medioevo. E la gamma delle modulazioni si dispiega su una struttura geometrica di radicata tradizione, alternando raffinatezze islamiche e digradazioni squisitamente gotiche. La varietà dei disegni riflette l'enciclopedismo e l'eterogeneità dell'epoca. Si vedono, accolte sullo stesso piano, le grandi correnti dominanti e quelle sotterranee, che talora attingono direttamente al passato recente, talora risalgono a modelli originari, trasponendoli in modi diversi nei nuovi sistemi. Gli schizzi e le didascalie che li accompagnano, presentati come formule e « segreti » del tecnico, forniscono inoppugnabili delucidazioni sul pensiero profondo dell'epoca e sui suoi intimi meccanismi, costituendone una sorta di compendio.

Indubbiamente, queste sopravvivenze e queste trasposizioni non hanno ovunque lo stesso valore. Spesso le loro tracce sono tenui. Rimane tuttavia acquisito che in pieno fermento gotico, e nei centri stessi che più vi hanno contribuito, i legami con il sostrato romanico non sono stati interrotti. Questi risultano poi tanto più regolari negli ambienti che sono più o meno lontani da quel fermento. Ma là l'evoluzione assume un aspetto completamente diverso. Non si tratta di una vita in sordina, o repressa. È una diretta continuazione, e talvolta una nuova fioritura, in un periodo in cui l'Île-de-France ha quasi completamente portato a termine la sua opera. Ed è là che si stabiliscono, in un confronto immediato, le soluzioni e le sintesi dell'avvenire.

III *La periferia romanica: anacronismi e stabilità*

I. FENOMENI PERIFERICI. Stabilità, evoluzione a ritroso, orientalismo. Grovigli di epoche e correnti. Modulazioni romaniche. Insieme carolingio degli sviluppi eterogenei e opposti.

II. SCULTURA DELLA PERIFERIA EST. Apporti italiani e neoarcaismi germanici. Italianismi svizzeri. Invasione normanna. Timpani e maschere anglo-normanni. Ondata romanica della Champagne: fregi, capitelli, chiavi di volta.

III. PITTURA DELLA PERIFERIA EST. I sogni delle badesse renane: cosmogonie e prospettive mozarabiche. Bestiario ittiomorfo. Un manuale di fabbricazione dei mostri. Alfabeto zoomorfo.



Se si fa un giro d'orizzonte ponendosi al centro dei grandi cantieri gotici, si è colpiti dai contrasti che si manifestano nello sviluppo dei repertori e delle forme. Il progresso del mondo nuovo non determina l'eclissi del Medioevo romanico, che in diverse regioni permane e continua anzi ad arricchirsi per gran parte del XIII secolo. Nella Francia meridionale, in Catalogna, in Spagna si scolpiscono innumerevoli capitelli sia mantenendo i tipi locali elaborati nell'ultima fase del romanico (Saint-Guilhem-le-Désert, 1206; Tarragona; Sant Pau del Camp a Barcellona, XIII secolo), sia riallacciandosi a sistemi più antichi, visigoti (Peralada, prima metà del XIII secolo; Estany, XIII e XIV secolo) o islamici (Lerida, 1203-1278).¹ L'ultimo gruppo dei Beatus, che si colloca nel periodo fra il 1189 e il 1220 (fig. 58), resuscita la visione mozarabica nella grandezza e nella violenza originarie. La pittura murale (Sescorts, Aneu, inizi del XIII secolo; Arlanza, primo quarto del XIII secolo) e gli *antependia* (Sagars, primo quarto del Duecento) ne riflettono lo stile a un tempo rigido e tormentato. Le correnti gotiche si avvertono talvolta nell'iconografia (Roda de Ribagorza, XIII secolo) e in certi accenti. Ma le figure si equilibrano e diventano regolari non già nell'armonia della vita, ma in una bizantina ieraticità (Barbara, primo terzo del Duecento; Osormort, metà del Duecento). La foga apocalittica e gli esotismi pittoreschi sono temperati da cliché e lineamenti che a loro volta appartengono a una tradizione secolare.

Anche l'Italia vive in questo periodo su un terreno composito: un sostrato romanico, Roma antica, Bisanzio, Cristianità orientali, l'Islam, apporti dal Nord. Mentre Parma accoglie l'Antelami con la sua arte di transizione – una transizione più in direzione di un protorinascimento che verso il gotico –, una fioritura romanica continua a Lucca durante il XIII secolo, mentre una corrente lombarda si dirige verso sud (Foligno, 1201; Castelnuovo, 1253; Cingoli, 1295). Alcuni di questi portali, con i loro intrecci e i loro viticci stacciati affollati di creature viventi, hanno indotto a un raffronto con l'arte dell'XI secolo. E un'«arte dell'XI secolo», ma di fattura popolare, dalle forti sproporzioni e di rude espressionismo, rinasce parallelamente in una serie di lastre scolpite e di timpani (Tuscania, 1206; Ancona, 1210; Poggibonsi, 1234). Sul timpano di Arezzo (1221) il *Battesimo di Cristo* è una trasposizione in rilievo di un affresco bizantino. A mano a mano che si scende verso sud, l'Italia diventa





59. EFFIGIE DI FEDERICO II: Bitonto, ambone, 1229.

sempre più romanica. Se il portale di San Clemente a Casauria, in Abruzzo (posteriore al 1180), risente della «transizione» francese, San Giovanni in Venere riprende, nel 1230, gli elementi di San Zeno a Verona, anteriore di un secolo. In Puglia l'ondata lombarda affronta direttamente l'Oriente – l'Oriente arabo e l'Oriente cristiano ritrasmesso dai Balcani – e il deposito normanno, la cui mescolanza produce una fioritura che raggiunge il suo apice negli ultimi anni del XII secolo (Brindisi; Bari, prima del 1197; Monte Sant'Angelo, dopo il 1198) per poi continuare, con lusso opprimente e gusto barbarico, nei primi tre decenni del Duecento (Bitonto, Trani, Barletta, Ruvo, Siponto, Altamura). L'insediamento degli Hohenstaufen nelle Due Sicilie, nel 1186, favorisce in modo rilevante tale sviluppo. L'arte della Corte tedesca, che resuscita il sogno della grandezza romana e introduce nel paese roccaforti gotiche e decorazione *champenoise*, si impone soltanto nell'ultimo periodo del regno di Federico II. Fino al 1233 l'imperatore promuove metodicamente una rinascita dell'architettura e della scultura regionali. A lui si deve la costruzione della basilica palatina di Altamura (1228-1231), con capitelli scolpiti secondo la migliore tradizione zoomorfa. Nello stesso periodo in cui al Nord nascono le figure più

A fianco: 58. «APOCALISSE» IBERICA: Commentario di Beatus, inizi del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2290.

nobili e di più eleganti proporzioni, sull'ambone di Bitonto, del 1229, il monarca tedesco – con lo scettro terminante in giglio –, la sua consorte Iolanda e i loro due figli sono raffigurati come idoli romanici dalle enormi teste (fig. 59). L'opera è firmata da Nicola, *sacerdos* e *protomagister*. Non si può immaginare opposizione più radicale fra due ambienti e due mondi coevi.

La pittura dei manoscritti riprende analoghi arcaismi. La Lombardia e Bologna mantengono uno stile «romanico» fin verso il 1270. Nel Sud gli ultimi rotoli dell'*Exultet* sono appena influenzati da apporti settentrionali – tonalità azzurre e rosse che non incidono sulla disposizione e sull'iconografia –, mentre l'ultima fioritura dell'iniziale cassinese, di cui diversi elementi – le estremità zoomorfe, i procedimenti di riempimento e l'abbondanza di animali – concordano in modo sorprendente con i temi insulari dell'alto Medioevo, presenta il carattere di un'autentica rinascita. Dispiegate su un fondo in oro, le lettere a tutta pagina e le spirali blu, verdi, gialle, viola, intrecciate con bestie color avorio che si dimenano come fra le rotelle di un ingranaggio, ritrovano nel XIII secolo la qualità e la ricchezza della loro epoca migliore (fig. 60). I mosaici e gli affreschi, dal canto loro, ritornano ai sistemi primitivi, irrigidendo e appiattendolo le figure nella staticità o in pochi movimenti schematici, condensando le tonalità, recuperando un secco grafismo. L'Oriente fa sentire la propria influenza non solo a Venezia e nel Sud – le sue roccaforti –, ma anche a Firenze (cupola del Battistero, 1225-1250; abside di San Miniato, 1297) e Roma (abside di San Paolo fuori le mura, 1218; SS. Quattro Coronati, 1243-1254). Bizantinismo accademico, bizantinismo popolare, Asia Minore e Siria vi disseminano le loro convenzioni e le loro figure esotiche. Un intero bestiario romanico e orientale rinasce insieme ai marmi incrostati di mastice scuro (San Michele in Foro a Lucca, fine del XII secolo-prima metà del XIII secolo; Ancona, inizi del XIII secolo; fig. 61), tecnica che gode, all'epoca, di un rinnovato successo. Anche nella Cattedrale di Lione (fine del XII secolo) e in Saint-Maurice a Vienne (consacrata nel 1251 da Innocenzo IV) la troviamo impiegata, riprendendo gli stessi motivi.

Con la corte tedesca insediata in Italia meridionale, queste correnti hanno avuto una ripercussione più profonda nella regione renana e nel centro dell'Europa. Ma nulla vi è di più complesso dei sommovimenti che avvengono nella periferia Est durante questo periodo. In certe zone l'intera storia della plastica monumentale conosce un'evoluzione fuori tempo:² apparizione di forme arcaiche in ritardo di un secolo, mescolanza di scuole e di periodi. Stadi morfologicamente contemporanei vengono introdotti in momenti diversi; stadi successivi si manifestano nello stesso periodo; centri arretrati figurano accanto a centri innova-

60. LETTERA A TUTTA PAGINA:
Iniziale decorata, Montecassino,
XIII secolo.



61. MARMO INCROSTATO: An-
cona, inizi del XIII secolo.

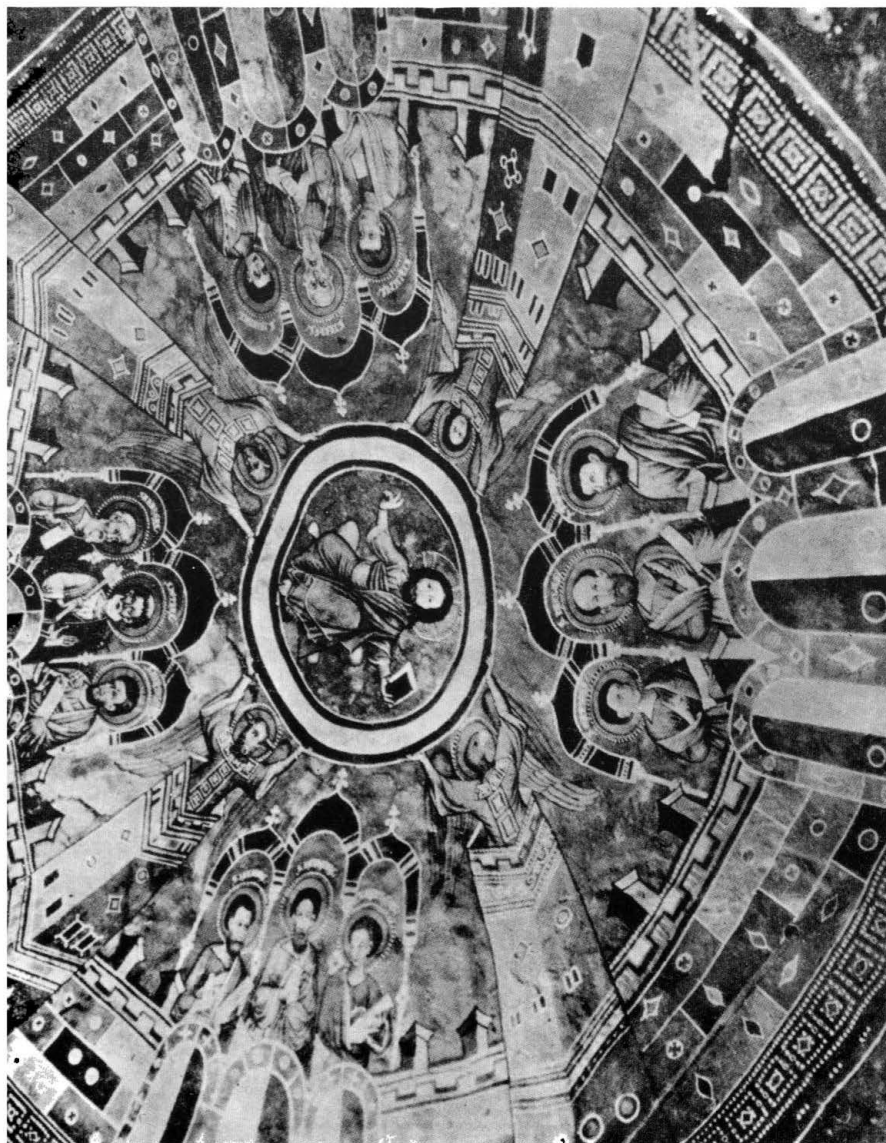


tori; ritmi evolutivi accelerati sono seguiti da ritmi lenti; ritmi diseguali si aggrovigliano. Talvolta il gotico mostra tracce di romanico ancora alla fine del Duecento. In queste fusioni risaltano l'esuberanza e il vigore delle forme germaniche. Rallentata in precedenza dall'eredità carolingia e ottoniana, la fioritura della scultura ornamentale e architettonica avviene in un'epoca in cui può essere abbondantemente alimentata dai numerosi repertori coevi a sua disposizione, accolti con identica sollecitudine. Inizialmente intervengono con maggiore continuità i centri italiani, in particolare la Lombardia romanica e la Puglia per metà orientale. Ma non è solo l'Italia a esercitare un'influenza decisiva. Apporti consistenti giungono anche da altri luoghi, e proprio dalle zone più inattese: il Nord-ovest e l'Ovest. Da una parte la Normandia insieme ai centri insulari, dall'altra la Champagne

con gli affluenti di «transizione» provenienti dall'Île-de-France esercitano la loro azione incrociandosi con le ondate mediterranee. Alcuni di questi movimenti, nettamente arcaizzanti, diffondendosi nei primi decenni del Duecento presentano il fenomeno notevole di una vigorosa azione a scoppio ritardato. Scultura aspra, scultura morbida, intrecci e bestiario italiani, «bastoni spezzati» normanni e motivi celtici si affiancano, rivivendo lontano dalla loro culla – spesso sui medesimi monumenti – proprio nel momento in cui, peraltro, il mondo gotico trova l'unità nella sua realizzazione più pura.

Nella pittura monumentale e nella miniatura gli elementi dominanti si ricollegano a Bisanzio e all'Oriente. In Renania le volte a crociera (St. Patrokli a Soest, ca. 1220) e anche le volte a costoloni (St. Maria Lyskirchen a Colonia, ca. 1250) sono decorate come delle cupole, con i personaggi ruotanti in registri circolari. Le forme bizantine trionfano a Znojmo (inizi del XIII secolo), in Boemia, e dominano in Tirolo, dove le prime composizioni furono eseguite da allievi dei veneziani, se non da artisti greci. Bressanone (chiesa e battistero, 1220 e 1250) e Windisch-Matrei (ca. 1250; fig. 62) raggiungono effetti espressionisti. Anche le vetrate (Marburg, Strasburgo) riflettono temi italo-bizantini. L'illustrazione dei manoscritti riprende a sua volta parecchi bizantinismi, con un'insistenza tutta tedesca: un bizantinismo convulso e contratto e un bizantinismo rigido ma animato dalla stessa intima tensione, variamente articolati in Sassonia, Franconia e Svevia, verso la metà del XIII secolo vengono temperati da una seconda scuola sassone in un bizantinismo di maniera ma ricco di grazia e di autentico lirismo, formalmente perfetto (*Messale* di Semeko; *Evangelario* di Goslar). Il processo è analogo a quello osservato in Catalogna, dove nello stesso periodo gli eccessi romanici si acquietano in una serenità che non è gotica, ma orientale.

In ambienti culturali diametralmente opposti, nella stessa Inghilterra e nelle regioni ad essa prospicienti – che vivono tuttavia in un clima assai diverso – il fenomeno periferico è tanto più accentuato in quanto manifesta un duplice orientamento: continuità, resurrezione di antichi elementi; evoluzione organica che li integra nell'ordine rinnovato. La rinascita anglosassone, fiorita nelle scuole del Sud con lo stile di Winchester, ritardando l'ingresso delle forme romaniche propriamente dette, come fece la tradizione ottoniana in Germania, produsse parimenti un certo sfalsamento temporale. Propagati dalla conquista (1066), il tema e le composizioni specifiche continuano a svilupparsi nella scultura fino ai primi decenni del XIII secolo, incrociando un'arte gotica in pieno rigoglio. L'evoluzione presenta fra l'altro una riapparizione di fonti celtiche, conformemente



62. VOLTA DIPINTA: Gerusalemme celeste. Windisch-Matrei (Tirolo), ca. 1250.

a quello sviluppo a ritroso che resuscita in Spagna i sostrati visigoti e mozarabici e in Italia alcuni arcaismi orientali. Bisanzio, che circonda ora il mondo occidentale da ogni lato, raggiunge anche queste zone estreme, innestandosi in particolare negli affreschi (Saint Albans, ca. 1220; Holy Sepulchre a Winchester, ca. 1225). Ed è ancora in queste regioni attorno alla Manica

che si produce, intorno al 1260, la più bella fioritura di ornamenti zoomorfi nelle pavimentazioni in pietra, con i giunti stilati di materiali scuri secondo la moda italo-orientale. Infine, i cicli fantastici che hanno popolato il Medioevo romanico, l'*Apocalisse*, l'*Inferno* e i *Bestiari*, conoscono ora la loro migliore espressione. L'illustrazione dei manoscritti continua parallelamente il suo gioco con i mostri e le figure buffonesche, riallacciandosi alle tradizioni anglo-normanne. Nuovi sistemi franco-insulari si instaurano e si diffondono verso est, riprendendo così le loro antiche strade.

Di fronte all'espansione gotica non si erge qualche isolata roccaforte sul punto di crollare, bensì un immenso territorio in piena ebollizione, che riporta in vita alcuni repertori romanici e li rifonde attingendo alle fonti originarie. La prospettiva di questa geografia di forme, che un'ottica centrata sull'Île-de-France e sulla sua espansione ha spesso falsato, si rettifica se ci si colloca a uguale distanza dai due oggetti, abbracciando l'intervallo di tempo nel suo insieme. Soltanto l'integrazione nell'intreccio contemporaneo di tutti i gruppi – spesso classificati in categorie indipendenti, in margine all'evoluzione generale o direttamente ricollegati a stadi anteriori – permette di ricostruire l'immagine esatta di un'epoca. Senza dubbio la diffusione delle nuove forme è, in alcune direzioni, rapida e senza confini, ma dappertutto si scontra con solide barriere, e per molto tempo attraversa regioni insensibili al suo cammino. La prima metà del XIII secolo è contrassegnata da opposizioni e contrasti: da una parte l'emancipazione dalla legge della cornice e dell'ornamento, dall'astrazione, il ritorno all'equilibrio organico e il risveglio della natura; dall'altra un rinnovarsi di tutte le servitù, di tutte le convenzioni, e la propagazione di una fauna e una umanità mostruose. Da una parte l'evoluzione è concorde: tutte le correnti fondamentali tendono risolutamente verso lo stesso fine e in virtù di una medesima forza; dall'altra si manifestano una grande varietà di sviluppi sotto l'impulso di forze eterogenee, un'inquietudine e una frenesia che tutto suggeriscono fuorché un declino.

Vi è un solo periodo del Medioevo che presenta una simile varietà morfologica e un'uguale molteplicità di fonti: il periodo carolingio, in cui si possono osservare, nel medesimo stadio temporale, le belle figure in avorio del gruppo «Ada» – con le «pieghe bagnate» dei loro abiti, così eleganti da sembrare scolpite a Reims –, gli uomini ridotti a grossolane figure schematiche dell'altare di Ferentillo, i personaggi irrigiditi in lunghe vesti bizantine di Cividale, i preziosi intrecci in stucco di Malles Venosta, gli animali visigoti e orientali di Santa María de Naranco. Per quanto concerne la pittura dei manoscritti, all'antica umanità che si è

nuovamente insediata sotto i frontoni e alla fauna viva e pittorresca del *Physiologus* di Berna si oppongono l'umanità geometrica e il filiforme bestiario aggrovigliato in indistricabili intrecci dei calligrafi «Scoti», che non cessano di proliferare.

Il meccanismo degli impulsi e il gioco delle forze che si combattono o ripiegano su se stesse si sviluppano secondo uno schema analogo: rottura con lo stile ornamentale zoomorfo delle prime fasi e rovesciamento della tendenza; consolidamento, arricchimento di queste stesse forme all'interno di un'uguale distribuzione di zone e nella medesima sequenza. Un secolo dopo la formazione dell'arte carolingia propriamente detta, sopravvivenze merovinge con impeto romanico, risvegli di sostrati locali, suggestioni barbariche e orientali, invasioni insulari che spingono al parossismo il gusto della geometria e delle deformazioni animano ampie regioni periferiche, proprio mentre nei centri imperiali si sta procedendo a una restaurazione sistematica e unilaterale dell'ideale del classicismo. Il mondo, nella sua varietà, è uno. La storia dei manoscritti rivela tutto un intreccio di trasmissioni e di contatti fra i gruppi. È stato questo viluppo di arti e di epoche a determinare le permanenze del Medioevo teratomorfo, il cui trionfo sul miraggio antico, all'alba dell'età romanica, risultò decisivo per la nascita di quest'ultima.

Dalla svolta dell'età di «transizione» fino alla metà del Duecento, l'Occidente attraversa un periodo simile, con uno spostamento dell'asse geografico verso ovest, non soltanto per la ripresa, su più ampia scala, degli elementi e dei concetti della prima rinascita imperiale, ma anche per il suo complesso «periferico». L'Europa rivive un'epoca contrassegnata dalla duplicità, ma questa volta saranno le forze del «centro» a prevalere clamorosamente. Tuttavia la periferia gotica – ancora più ricca e non meno tenace di quella carolingia nelle sue predilezioni innate – resterà fedele alla propria missione, salvaguardando innanzitutto i suoi fondamenti, e trasmettendoli in seguito al mondo che penetra in essa. Agli afflussi seguono i reflussi.

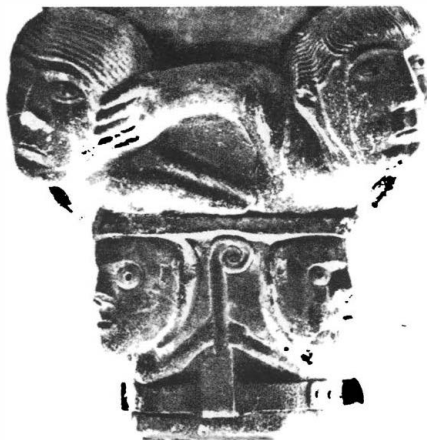
II

Non è possibile, in questa sede, presentare – neppure in forma sintetica – una storia dell'arte romanica del XIII secolo. Quest'ultima costituisce un insieme dalle molteplici facce, con

fattori che agiscono variamente in tutte le aree periferiche, nella stessa direzione, ma con un'azione sugli ulteriori sistemi che varia a seconda del maggiore o minore legame dei gruppi con la loro genesi. Le zone su cui dobbiamo concentrare l'attenzione, poiché qui si conservano i grandi repertori ornamentali e fantastici, sono il centro dell'Europa e i suoi confini nord-occidentali – la cui stabilità rivela con la massima chiarezza certe aspirazioni profonde del Medioevo –, e innanzitutto il vasto territorio che si estende a ventaglio tra il Reno, la frontiera italiana e quella balcanica.

Lo sviluppo della scultura prosegue regolarmente, senza contrasti, anche se in un intreccio sempre più complesso di apporti e di correnti. Fra il 1200 e il 1260 un importante progresso, che ha come retroterra le forme italiane – a volte però considerevolmente reinterpretate –, si manifesta sull'asse Salisburgo-Ratisbona, estendendosi all'intera zona a sud del Danubio. I pilastri e la *Bestiensäule* della cripta di Freising – innalzati insieme alla volta nel 1205³ –, in cui qualcuno ha creduto di poter ravvisare scene del *Nibelungenlied*, sono una mischia di personaggi e di draghi. La composizione si ispira – trascurandone la trama geometrica – ai piedritti lombardi o alle colonne di Lucca, sovraccarichi di mostri. Scompaiono le curve regolari che annodano i corpi in precise volute, e resta un'agitazione che conserva solo i principi della deformazione. Nel chiostro di Berchtesgaden, ricostruito fra il 1228 e il 1245,⁴ i capitelli doppi, con l'abaco che, come a Bitonto, assume le dimensioni e il valore di un secondo calato, sono invece decorati di rilievi solidi, in un rispetto assoluto delle regole architettoniche (fig. 63). Il completo schematicismo nella composizione dei busti, delle gambe e delle braccia e il realismo patetico delle enormi maschere fissate agli angoli producono, per contrasto, effetti sorprendenti. Mutuati da quelli tedeschi, i sistemi italiani assumono un'asprezza piena di tensione e una truce esuberanza. Uno degli aspetti fondamentali del neoarcaismo di questo periodo consiste appunto nell'intreccio di opposizioni e manierismi. La serie è successiva alla scultura di Passau (secondo-terzo decennio del Duecento), dove Federico II soggiornò nel 1217.⁵

Più a est, in Carinzia e nella Bassa Austria, quest'ondata romanica ci ha lasciato un gruppo di timpani dal rilievo tormentato, con esseri favolosi e combattimenti (Gurk, ca. 1200; Lieding, ca. 1210; Mistelbach, ca. 1225),⁶ e due importanti complessi: Schöngrabern e lo Stephansdom a Vienna. A Schöngrabern (ca. 1230)⁷ l'intera abside è tappezzata – invasione lombarda e orientale di una parete – da composizioni di straordinario primitivismo, la cui forza espressiva è tuttavia dovuta proprio a una deliberata goffaggine (fig. 64). Il Riesentor della cattedrale vien-



63. SCULTURA ROMANICA: Berchtesgaden, capitelli del chiostro, 1228-1245.



64. SCULTURA ROMANICA: Schöngrabern, fregio absidale, ca. 1230.

nese, datato talora al periodo fra il 1258 e il 1267 (date di un incendio e della consacrazione), talora al secondo quarto del XIII secolo, offre una versione più temperata e più accademica della plastica romanica tarda.⁸ In un fregio intagliato con precisione e finezza italiane vediamo concatenarsi draghi intrecciati a chimere, gruppi contrapposti, animali con una sola testa su un corpo doppio. La ripresa di tale decorazione in un grande centro conferma che negli altri monumenti non si tratta di ritardi provinciali, ma di una tendenza generale.

A nord il ciclo della Germania meridionale attraversa il Meno con la chiesa di Grossenlinden, nei pressi di Giessen,⁹ il cui por-

tale è sommerso da draghi, animali e personaggi trattati secondo la più rude maniera bavarese. A ovest una scuola importante, che secondo Fastenau¹⁰ si sviluppò nei primi tre decenni del XIII secolo, si forma a sua volta in Svevia – paese degli Hohenstaufen –, riprendendo i medesimi arcaismi popolari. Il bestiario romanico non compare soltanto sui timpani e sui capitelli, ma invade anche le arcatelle dei cornicioni (Brenz, Oberstenfeld, Schwärzloch), secondo una maniera italiana di cui l'Abruzzo, per esempio, offre diversi campioni. La Svevia confina con le Alpi e il Basso Reno, e costituisce dunque un crocevia di grandi strade romaniche, in cui si concentrano aspetti particolari. Borgogna, Provenza e Catalogna vi si innestano, volta a volta, su un sostrato stabile, di ascendenza eminentemente lombarda, che diventa sempre più influente. La ricostruzione della Cattedrale di Basilea, bruciata nel 1185, segna un ritorno della sua azione. Il portale di San Gallo – ricostruito con notevole unità stilistica –, in cui si sono riconosciuti elementi delle sculture del Battistero di Parma (1196),¹¹ è alla testa di un gruppo all'interno del quale Sigolsheim in Alsazia (ca. 1200?)¹² offre una versione rustica dei capitelli, mentre i rilievi del deambulatorio,¹³ fra i quali un Alessandro portato via dai grifoni – replica della scultura antelamica di Borgo San Donnino (Fidenza)¹⁴ – e una famiglia di sirene-pesce (padre e madre con il piccolo attaccato al seno) ricompaiono in seguito, sicuramente dopo il 1200, a Petershausen presso Costanza, a Friburgo in Brisgovia¹⁵ e a Saint-Ursanne. Nuove ondate giungono anche direttamente. A Coira i capitelli del coro (primo decennio del XIII secolo)¹⁶ si ricoprono di una decorazione italianizzante che presenta, fra i mostri, alcuni personaggi interpretati non senza una certa rozzezza, ma assai precisi nella loro essenzialità. A Sciaffusa¹⁷ quest'arte fiorisce verso il 1220. Dieci timpani con scene religiose (fig. 65), una caccia, la favola del corvo e della volpe e diverse placche con animali – un basilisco, un elefante, un leone che calpesta una bestia alata –, utilizzate come rivestimento di pilastri, testimoniano l'ampiezza e la purezza di questo movimento. Se i sistemi più accesi e più esotici nel trattamento arcaizzante e nell'esuberanza barocca di questa plastica romanica del XIII secolo¹⁸ derivano dall'Italia meridionale degli Hohenstaufen, le combinazioni più classiche si ricollegano direttamente all'Italia del Nord. Alcuni mattoni, sui quali sono impressi dei bassorilievi, conservano stile e motivi romanici fino al 1265-1270.¹⁹

La componente italiana, per quanto impetuosa ed estesa nella varietà dei suoi apporti, non domina completamente questi monumenti. Anche gli influssi che, provenienti dalla parte opposta, attraversano la periferia Est incrociandosi nelle stesse zone, introducono i loro specifici repertori e contribuiscono al



65. SCULTURA ROMANICA: Sciaffusa, timpano, ca. 1220.

medesimo fermento. Fra il 1210 e il 1230 l'espansione normanna assume il carattere di un'autentica invasione,²⁰ e ricopre i portali e le finestre di linee spezzate, denti di sega e spine di pesce romanici a Worms (1210-1220), a Ratisbona (St. Jakob, lato meridionale, ca. 1220; St. Emmeran, ca. 1230), a Vienna, fino a Ják in Ungheria (consacrazione nel 1265),²¹ dove le forme angolate si riversano, come un torrente in piena, sotto un portico lombardo con leoni stilofori e piedritti dalla decorazione finemente cesellata. Per un curioso destino, l'unione più spettacolare di Italia e Normandia non si realizza durante il XII secolo in Sicilia, bensì in epoca gotica nella regione danubiana. Il contrasto fra le forme concepite per la luminosità mediterranea e quelle ideate per il cielo umido e incolore del Nord produce effetti sorprendenti.

Le correnti nord-occidentali si susseguono apportando sempre nuovi elementi. La cripta di Jerichow copia, verso il 1215, i capitelli di Saint George di Boscherville, e tutto un gruppo di timpani riprende temi anglo-normanni. A Gmund, in Svevia (1220-1230),²² un personaggio si erge fra due bestie affrontate come a Handborough, Charnay Basset o Cambes. A Windberg (secondo quarto del XIII secolo)²³ un uomo armato di spada affronta un quadrupede nello stesso modo e sullo stesso sfondo di viticci del timpano di Pitsford (ca. 1150), dove è rappresentata la lotta di san Michele contro lo spirito del Male (fig. 66), come in una scena delle saghe scandinave.²⁴ Ad Altenstadt e Straubing (secondo quarto del XIII secolo)²⁵ il quadrupede è sostituito con un drago dalla testa enorme e con la coda arrotolata, che si ritrova anche in Inghilterra a Ault Hucknall e Ipswich



A



B

66. COMBATTIMENTO DI SAN MICHELE: A. Windberg, timpano, secondo quarto del XIII secolo. B. Pitsford, timpano, ca. 1150.

(ca. 1000?). L'immagine differisce dalla raffigurazione abituale di questi combattimenti, dove il guerriero sale sul mostro e lo trafigge con una lancia. Infine, anche il tema più tipico della decorazione anglo-normanna, la testa a guisa di ornamento, riappare, come per miracolo, in queste regioni. A Dackenheim (ca. 1220) si sviluppa in un fregio sulla parte superiore del capitello. Nel portale dell'abbazia benedettina di Münchsmünster (ca. 1220-1230), ricostruito nel cimitero di Landshut,²⁶ alcuni archivolti poggiano su una straordinaria fila di maschere, dodici per ciascun lato della strombatura (fig. 67). Sono strane facce con occhi sporgenti e baffi formati da un unico cordone ritorto che corre dall'una all'altra come un mostruoso rosario disegnando losanghe e triangoli, in uno spirito tutto insulare. Tilly-sur-Seulles e Biéville, in Bassa Normandia, e Gloucester (ca. 1080), in Inghilterra,²⁷ offrono esempi di baffi trattati nello stesso modo. La fedele ripresa in Baviera di questo modulo palesa l'origine della serie. Sicuramente le fondazioni monastiche irlandesi, dodici delle quali si raggruppano nel 1215 in una congregazione sotto l'egida di Ratisbona,²⁸ contribuiscono molto, da parte loro, a questi apporti del Nord-ovest, riallacciandosi alla tradizione degli « Scoti », che in epoca carolingia esercitarono un'azione analoga nella stessa zona.

Un'altra ondata, proveniente dalla medesima direzione ma la cui fonte è a metà strada, propaga, nello stesso periodo, forme diverse. Diffondendosi dall'inizio dell'ultimo terzo del XII secolo nel Brabante e nel Limburgo, i sistemi della scultura romanica, così come si sono definiti fra Châlons-sur-Marne, Parigi e Noyon, scendono ora lungo il Reno penetrando profondamente nei territori germanici. Li si ritrova verso il 1200 nel coro di



A



B

67. DECORAZIONE CON TESTE: A. Münchsmünster, portale dell'Abbazia benedettina, ca. 1220-1230. B. Tilly-sur-Seulles (Calvados), XII secolo.

Bonn,²⁹ verso il 1215 ad Andernach,³⁰ nel secondo-terzo decennio del XIII secolo nell'atrio di Maria Laach,³¹ verso il 1220 in Saint-Étienne a Strasburgo,³² più avanti ancora a Münster in Vestfalia (1235-1245).³³ I rilievi non hanno nulla della secchezza geometrica né della brutalità figurativa anglo-normanne. Le figurine – fra le quali vi sono molti esseri fantastici – sono vivaci, agili, e si muovono fra viticci con steli a sezione circolare e foglie ripiegate. Vi trovano spazio intere scene, combattimenti e favole di animali. Sono le stesse composizioni sviluppatesi fra Laon e Reims. In Saint-Pierre a Ginevra³⁴ le sfingi e le sirene-uccelli, scolpite nelle parti terminate dopo il 1232, si ricollegano alla serie francese di transizione (fig. 68). A Magdeburgo, nel



A



B

68. DECORAZIONE ROMANICA DELL'ARCHITETTURA GOTICA: A. Ginevra, Saint-Pierre, ca. 1232. B. Magdeburgo, secondo-terzo decennio del XIII secolo.

deambulatorio ricostruito dopo un incendio nel 1207, la decorazione dei capitelli (secondo-terzo decennio del XIII secolo) è particolarmente ricca.³⁶ Si rivedono le sirene-uccelli e la vegetazione brulicante di figure, ma il programma risulta allargato: i gruppi contrapposti, i draghi sovrapposti e rovesciati, i mostri con due corpi e una sola testa, i combattimenti con fiere ripropongono l'intera serie delle antiche combinazioni classiche. Nulla si mitiga, nonostante l'introduzione di tratti vivi e talvolta un'apparenza di elasticità, in questi rilievi incorporati al calato e al suo ornamento. L'insieme riproduce il fenomeno *champenois* di una fioritura anacronistica all'interno dell'edificio gotico, che qui diventa però ancora più completa e più intensa. Es-

so d'altronde vi si riallaccia direttamente per molti elementi. I capitelli con uccelli rovesciati, gli ibridi e i draghi della Porta Aurea di Friburgo in Sassonia (ca. 1240)³⁶ e dei portali di Bamberg (secondo quarto del XIII secolo),³⁷ le cui statue si ispirano alla scultura di Reims, si situano nel solco del medesimo sviluppo.

Lo stesso percorso si può osservare per le chiavi di volta zoomorfe che accompagnano questa diffusione. Un gruppo di maschere a Magdeburgo e dei quadrupedi intercalati nelle intersezioni delle ogive a Bamberg³⁸ riproducono alcuni temi correnti della prima architettura gotica. Ma i motivi puramente *champenois* sono particolarmente frequenti. La chiave di Châlons-sur-Marne, con i mostri metà quadrupedi e metà uccelli che si inseguono ruotando, riappare da una parte a Bruges (inizio del XIII secolo),³⁹ dove essi formano un doppio cerchio, dall'altra a Ratisbona (St. Emmeran, ca. 1230),⁴⁰ dove il motivo si ricompone simmetricamente, con le code degli animali che escono dalle bocche di due teste incastrate fra le nervature. Il motivo viene ripristinato nella sua integrità all'altro capo di questo percorso, a Tišnov (1233-1250),⁴¹ in Moravia, dove in una chiave di volta – come nella Champagne – si trovano tre draghi in forma di S (fig. 69). Il monumento, situato nel punto d'intersezione di correnti opposte e in un'epoca avanzata, in certo qual modo ricapitola in una sintesi tutti gli apporti che hanno contribuito a queste soluzioni: il portale è incorniciato da leoni lombardi, mentre sui piedritti, sotto le statue della famiglia Friburgo-Bamberg, figurano alcuni ornamenti che, pur risentendo della fioritura gotica, si stagliano in un rilievo stacciato nel quale ritroviamo tutto il lusso dell'Italia romanica. Un intero archivolto



69. CHIAVI DI VOLTA CON DRAGHI: A. Bruges, inizi del XIII secolo. B. Ratisbona, St. Emmeran, ca. 1230. C. Tišnov, 1233-1250.

è decorato da mostri avviluppati in viticci dalle volute secche e regolari. Sono queste giustapposizioni e queste mescolanze che definiscono, alla fine, un'arte e uno stile particolari, derivanti da saturazioni e contrasti.

Lo sviluppo procede nella tensione e negli eccessi. In St. Michael a Hildesheim, nel chiostro costruito verso il 1250 dall'abate Godescalco – dove si ritrovano i capitelli con i viticci *champenois* e un portale a denti di sega normanni –, un arco trasversale è sovraccarico di mostri al pari di uno stipite milanese o della *Bestiensäule* di Freising. Due draghi alati, uno dei quali tiene nelle fauci un viticcio e nella spira della coda un uomo, sono scolpiti in modo greve, e incombono come elementi architettonici.⁴² Mai, prima, un tema zoomorfo aveva attinto la dimensione e il vigore di questi rilievi tesi fra due muri (fig. 70). Eseguite nell'antica casa ottoniana, le bestie assumono un significato particolare, testimoniando il rovesciamento di aspirazioni che nel frattempo si è prodotto in diversi ambienti. Mentre Villard de Honnecourt disegna una pianta simile a quelle delle porte di St. Bernhard e gli statuari francesi hanno già rifiuto i classicismi medioevali fioriti proprio in ambito ottoniano, ricreando così un mondo umanizzato e affrancato, a Hildesheim emergono esseri fantastici simili a rocce, che esacerbano le più truci combinazioni romaniche.

L'evoluzione di molti gruppi è dominata da queste inversioni. In certe zone periferiche dell'Est, l'empito romanico è parallelo e del tutto simultaneo alla fioritura gotica in Francia. La fine del XII e l'inizio del XIII secolo vedono qui il rinnovarsi degli influssi italiani, che, arricchiti dagli apporti del Sud, contribuiscono non solo al consolidarsi di uno stile e di un repertorio in piena maturità, ma anche a un risoluto ritorno agli arcaismi. Le ondate nord-occidentali, che avrebbero dovuto agire in uno spirito opposto, esercitano un'azione che va invece nella stessa direzione. La Normandia romanica, dopo la riunificazione – nel 1203 – del ducato alla corona capetingia, prosegue il suo sviluppo in terra germanica, dove per un lungo periodo si irradia non già una Champagne gotica, ma romanica.

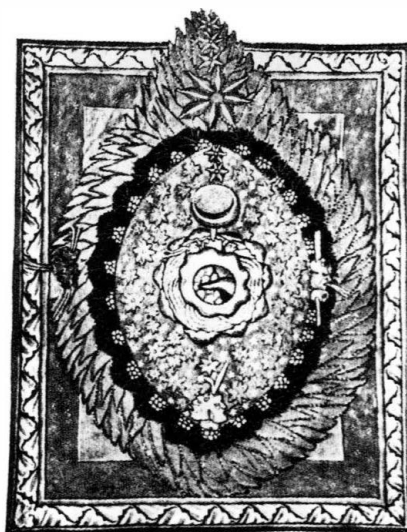
Questa selezione di forme e di valori nel momento in cui essi subiscono un'eclissi nelle loro culle costituisce un paradosso storico, che ci rivela la potenza di un'attrazione e di un'ostinazione cieca. A partire dal 1230 i due sistemi si diffondono sincronicamente ed entrano in contatto, talora giustapponendosi, talora compenetrandosi. La scultura gotica tedesca si cristallizza su questi sedimenti. Un'arte romanica latente sopravviverà qui a lungo nella tensione espressiva e nei volumi dilatati dall'arabesco.



70. ARCO SCOLPITO: Hildesheim, St. Michael, chiosstro, ca. 1250.

III

Nella pittura, le inversioni nel corso dell'evoluzione non trovano espressione soltanto in alcuni bizantinismi italiani e greci. Nello stesso tempo vi si riafferma il sostrato romanico, con i suoi cicli visionari, le sue costruzioni geometriche, le sue più impervie speculazioni sulle immagini e le forme, la sua fauna e le sue bizzarrie. L'illustrazione dei libri di santa Ildegarda di Bingen (1098-1180),⁴³ il *Liber Scivias* e il *Liber divinorum operum*, redatti rispettivamente fra il 1141 e il 1150 e fra il 1158 e il 1162 in un linguaggio apocalittico, mostrano la potenza di questa vena fantastica. Tre manoscritti che si collocano, scaglionati, tra la fine del XII e la metà del XIII secolo⁴⁴ sviluppano le più stravaganti allegorie cosmogoniche in architetture e sconvolgimenti non casuali, dove si mostrano i planisferi antichi – congegni di cerchi concentrici, con lo Zodiaco e i pianeti – e l'intero repertorio dei simboli ripresi dal Medioevo carolingio, cui il Medioevo romanico, associandovi il mondo cristiano, ha infuso una nuova vita.⁴⁵ Nello *Scivias* di Wiesbaden si ha la più antica raffigurazione conosciuta di quei cori angelici ruotanti all'interno delle sfere planetarie visti da Dante nel Nono Cielo.⁴⁶ Ma l'universo vi appare anche a forma di uovo: un fiore ovale frastagliato da vampe di oro ardente, con al centro la terra rotonda, in cui si congiungono gli elementi multicolori e i venti rappresentati da maschere greco-romane a più facce (fig. 71). Nella

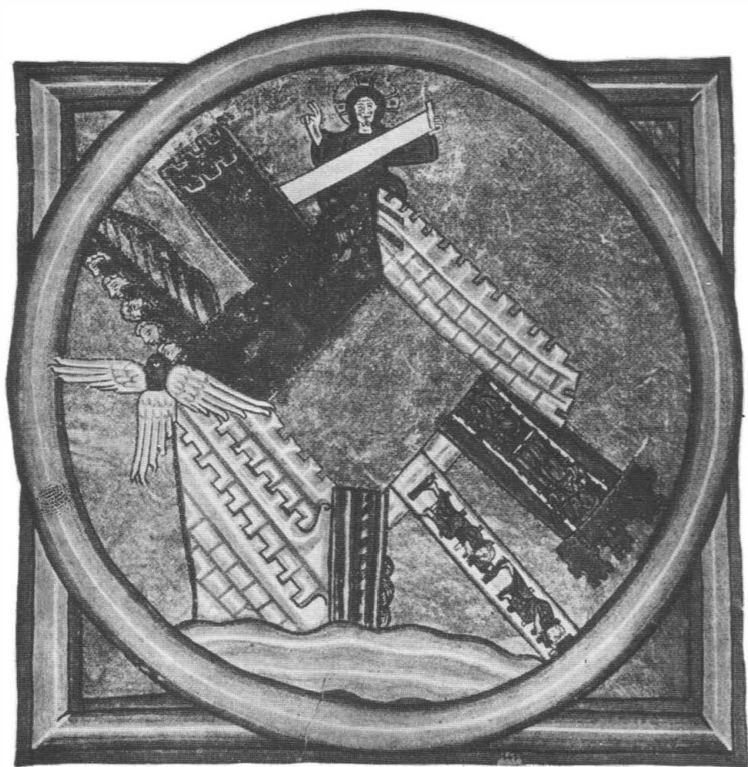


71. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: Universo a forma di uovo. *Liber Scivias*. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek.



72. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: Il macrocosmo e il microcosmo. *Liber divinorum operum*, metà del XIII secolo. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1942.

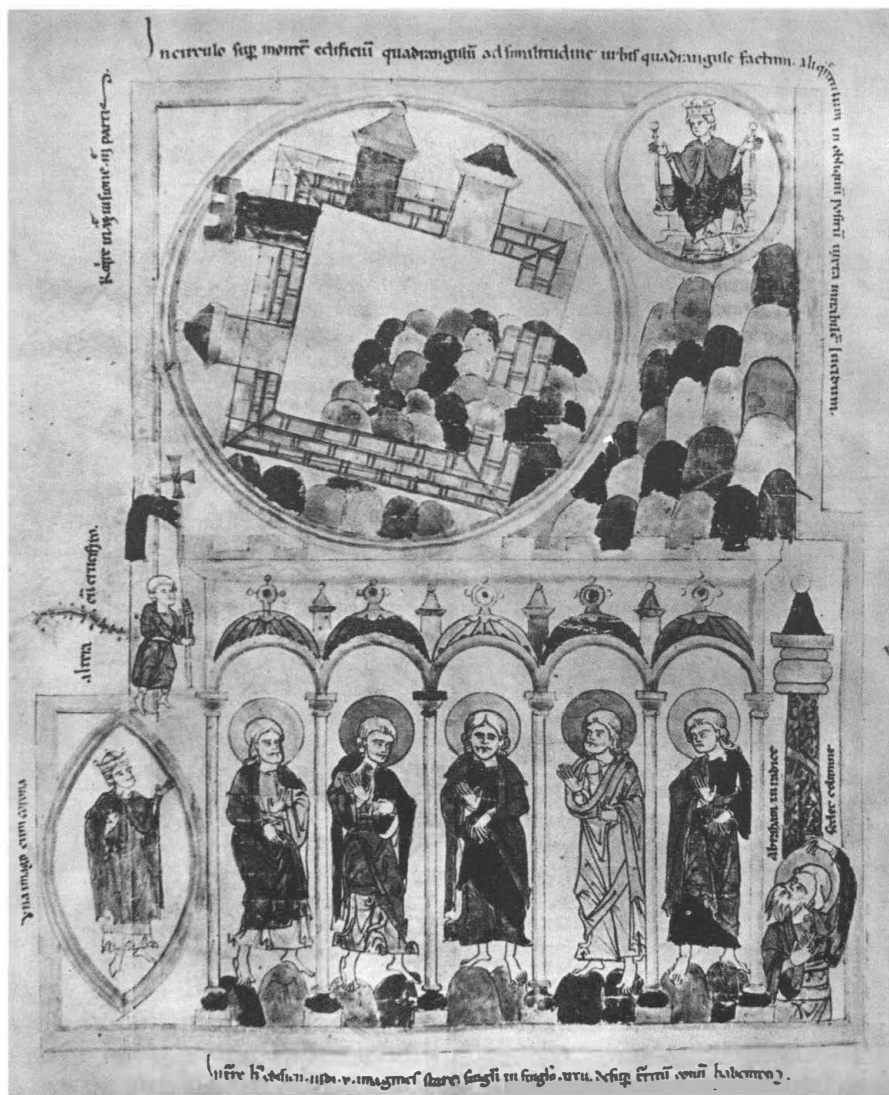
raffigurazione del macrocosmo che racchiude l'uomo-microcosmo contenuta nel manoscritto di Lucca del *Liber divinorum operum*, il mondo ritorna circolare. Esso è costituito da nastri di aria leggera, aria densa, aria umida, puro etere, fuoco nero e fuoco chiaro. I venti però non spirano più da bocche umane: i principali escono da fauci di leopardo, di leone, di orso, di lupo; quelli secondari da bocche di gambero, di cervo, di serpente, di agnello (fig. 72). Altrove la ruota dell'universo è nelle ma-



73. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: *Aedificium*. *Liber Scivias*. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek.

ni di una seconda figura, che rappresenta la forza vitale del fuoco, con due teste sovrapposte. Gli universi spirituali scaturiscono anche da rotazioni. I cerchi rappresentano la Trinità, il soffio dello Spirito Santo, il Verbo, il Fuoco Divino, e perfino il masso su cui appare il *Sedens Lucidus*. Tutto ciò che è grande e trascende la comprensione assume forma circolare. Anche la cittadella, l'*Aedificium* mistico, si erge all'interno del suo alone, ma costruita su un rettangolo, con prospettive capovolte in cui gli alzati sono disegnati a partire dalla pianta, così che su ogni lato i muri e le torri appaiono coricati sullo stesso piano (figg. 73 e 74).

L'Egitto dei faraoni e l'Asia antica hanno rappresentato in questo modo giardini e fortezze con torri e alberi distesi sulle piante, visibili su alcuni pavimenti antichi (fig. 96). I Beatus ibERICI, in cui la Gerusalemme celeste è raffigurata con le dodici porte e le mura spianate attorno al quadrato della pianta, riportano in vita queste composizioni, nel Medioevo, con assoluto rigore. L'illustrazione dei manoscritti del *Liber Scivias*, con la mol-



74. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: *Aedificium* in cima alla montagna. *Liber Scivias*, inizi del XIII secolo. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sal. X. 16.

tepicità dei suoi elementi (triple mura, torri e colonne simboliche), distribuiti asimmetricamente, diviene più misteriosa e più dinamica, un geroglifico indecifrabile e senza chiave, nel rispetto tuttavia delle rigide regole prospettiche orientali e mozarabiche. In queste trasposizioni le parti dell'edificio, mostrate separatamente – le triple mura, la torre dell'abbozzo dell'opera divina –, sono capovolte.



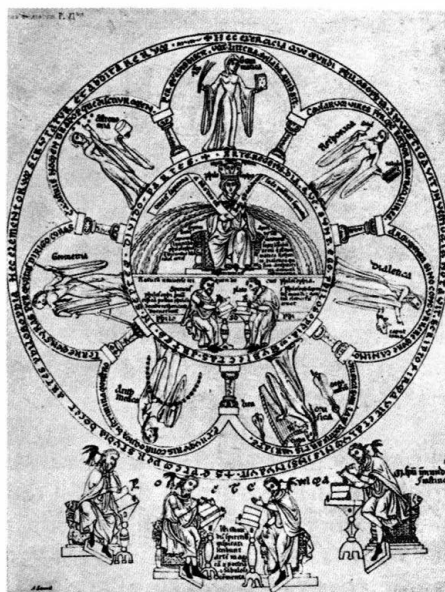
75. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: Il Timor di Dio e l'Umiltà. *Liber Scivias*. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek.

Niente è più logico e al tempo stesso più assurdo di queste visioni, in cui il caos e l'ordine trascendente si compenetrano. Non vi si ritrovano soltanto, esasperati, i sovvertimenti ottici e la cosmogonia delle più accese illustrazioni dei commenti a san Giovanni: rivive tutta l'atmosfera dell'*Apocalisse* – terribile, magica, con il suo scatenarsi di cerchi e di bestie –, dove l'armonia universale si manifesta come in un cataclisma. Per il loro spirito, la tensione dello stile, il fondo geometrico e delirante, questi libri sono da considerarsi dei *Beatus* renani.

Tali immagini hanno avuto un seguito nella pittura murale. Da un sermone di Johann Tauler (1290-1360)⁴⁷ sappiamo che a Colonia, nel refettorio delle suore domenicane, si potevano vedere due singolari figure, le stesse che si trovano nel *Liber Scivias*: il Timor di Dio, interamente coperto di un velo ocellato, e l'Umiltà, senza testa e con un buco nella schiena, all'inter-



A



B

76. COMPOSIZIONI PLANISFERICHE: A. I nove cori angelici. *Liber Scivias*, inizi del XIII secolo. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sal. X. 16. B. La Filosofia e le sette Arti Liberali. *Hortus deliciarum*, ca. 1205.



77. COMPOSIZIONI PLANISFERICHE: L'antica e la nuova Legge. Il carro dell'Avarizia. *Hortus deliciarum*, ca. 1205.

no del quale si rovescia il fiume d'oro che scaturisce dalla tunica di Dio assiso sulla montagna grigia (fig. 75).

L'*Hortus deliciarum* di Herrada di Landsberg, badessa di Hohenburg (1167-1195),⁴⁸ contenente peraltro molti temi bizantini – fra cui una raffigurazione del Monte degli Ulivi riprodotta da Villard de Honnecourt –,⁴⁹ a sua volta dà ampio spazio alla cosmografia religiosa: all'interno dei planisferi si succedono i cori angelici, le sette colombe dello Spirito Santo, i sacrifici prescritti dalla legge di Mosè e dalle virtù cristiane, le sette Arti Liberali. Attorno ai carri dell'Avarizia e della Misericordia – che sostituiscono il carro del Sole –, trainati il primo da una volpe e un leone, il secondo da un agnello e una colomba, si dispongono in cerchio i vizi con teste di animali e le azioni di carità personificate. Le composizioni non hanno la foga convulsa delle visioni di Ildegarda, tuttavia speculano sulle stesse forme e sulle stesse identificazioni. Sono quadranti regolari che, sviluppandosi a tutta pagina su un foglio monumentale, autorevole come un affresco, rivelano geometricamente un mistero. La datazione del manoscritto, prima oscillante fra il 1175-1185 e il 1230, viene ora collocata con più precisione attorno al 1205.⁵⁰ Diversi particolari, come la disposizione delle arcatelle radiali e i tipi dei personaggi e del vestiario, richiamano il *Liber Scivias* di Heidelberg (figg. 76 e 77).

Il sistema è applicato anche nello *Speculum Virginum* – forse composto da Corrado di Hirsau per una certa Teodora (un'altra badessa) –, trattato di cui si conoscono numerosi manoscritti romanici. Quello dell'Abbazia di Zwettl, in Bassa Austria, è dell'inizio del Duecento.⁵¹ Vi si vedono sbocciare, attorno a Maria, le rose dei fiumi del Paradiso, da cui escono figure diabolici-



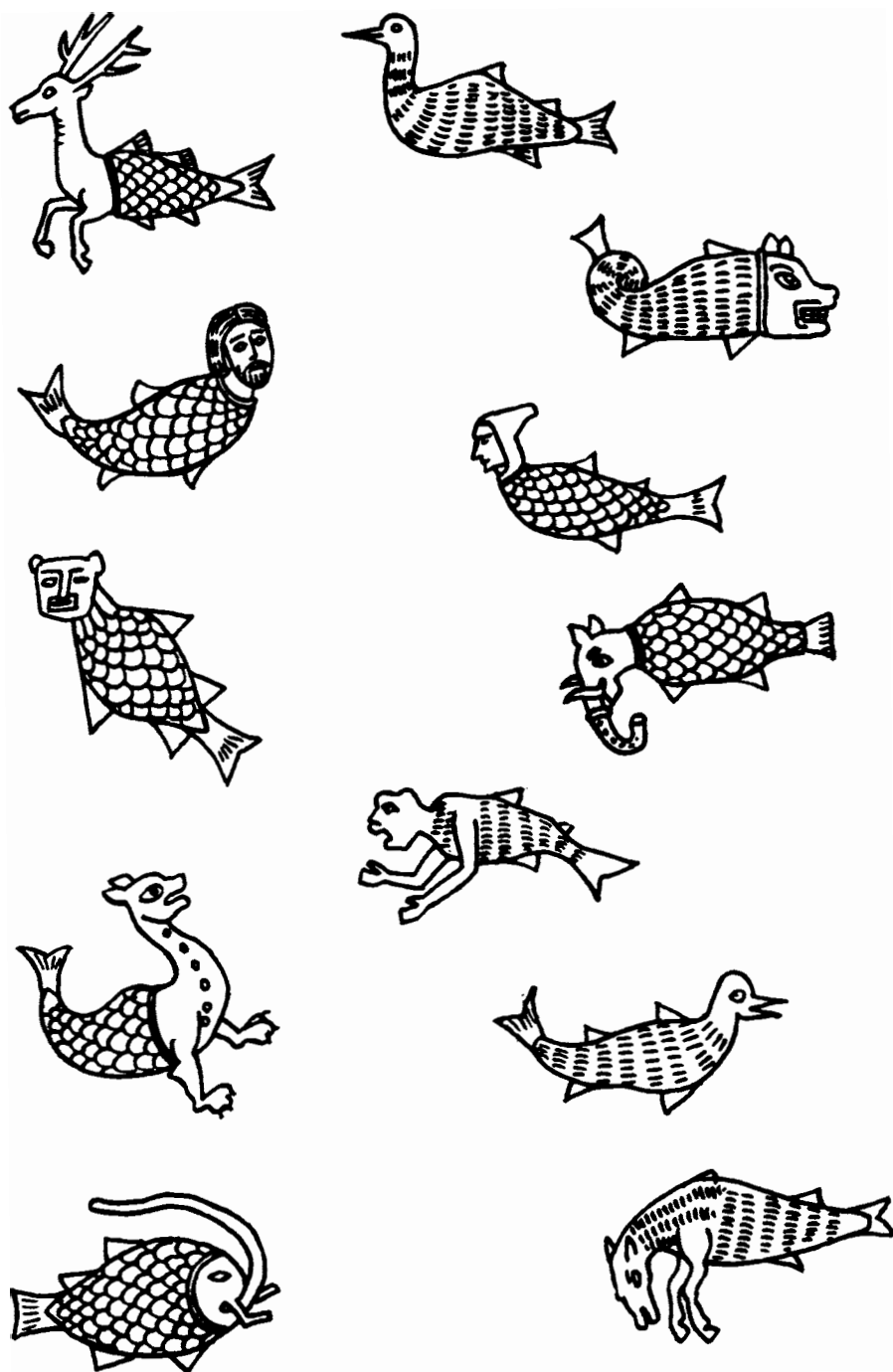
78. BESTIARIO FANTASTICO: Termeno, fregio absidale, primo quarto del XIII secolo.

che, Virtù Cardinali, Vergini e una corona di dischi con gli animali degli Evangelisti e i Padri della Chiesa, simili alle rose dei venti e alle corone dello Zodiaco. Nelle vetrate lo sviluppo tipologico dei planisferi è stimolato dalla disposizione dei medaglioni, che costituiscono un'armatura analoga. A Marburg (ca. 1240)⁵² il ciclo della *Genesi* è collocato in una corona di cerchi disposti attorno al Creatore come i pianeti attorno al Sole. Nel rosone di Losanna (1231-1235)⁵³ si svolge una vasta cosmogonia con esseri favolosi. A questo proposito si è osservato che i grandi rosoni di Laon (ca. 1220) – con le sette Arti Liberali ruotanti attorno alla Filosofia – e della chiesa di Braisne, ora a Soissons – con i segni dello Zodiaco e dei mesi –, esprimono lo stesso pensiero dell'*Hortus deliciarum*.⁵⁴ I diagrammi e gli schemi, lungi dallo svuotarsi di contenuto figurativo, ne fanno rivivere il caleidoscopio.

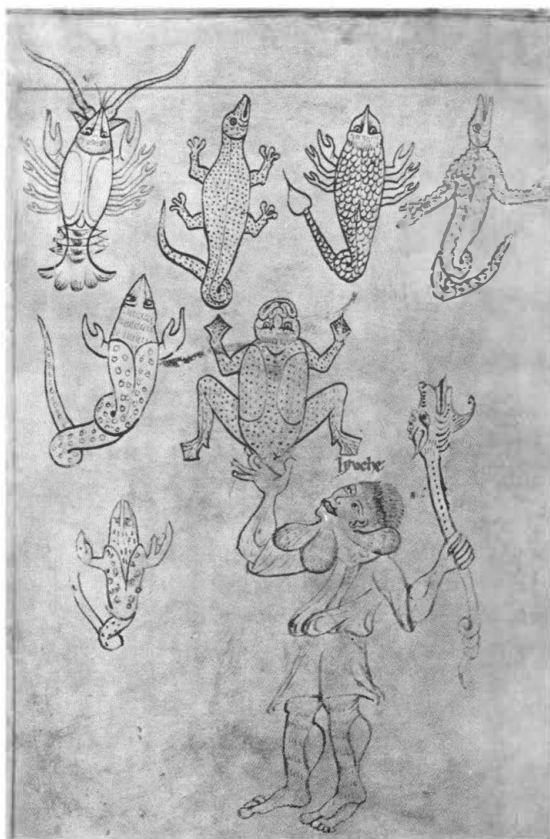
Un'analoga stabilità e un uguale rinnovamento dominano il bestiario fantastico. A Boppard⁵⁵ e a Krems⁵⁶ verso il 1230 vengono dipinti lungo i muri delle navate fregi con animali nei viticci o nei medaglioni. A Termeno (primo quarto del XIII secolo)⁵⁷ i mostri invadono l'abside ornata con una Maestà di Cristo (fig. 78). Una sirena-uccello e un unicorno-pesce, enormi in rapporto alla statura umana, emergono bizzarramente ai due lati della fila degli apostoli. Altre creature non meno insolite – sirene a coda unica e a coda doppia, un serpente con doppio corpo, uno sciapode, un centauro, un ibrido fra uccello-pesce e uomo, un cinocefalo con i piedi palmati – riempiono l'intero registro inferiore. Le figure romaniche s'ingrandiscono e traboccano di vita; gli esseri favolosi e i prodigi della natura rappresentano qui le potenze diaboliche sulle quali Gesù e i suoi discepoli trionfano.

La fauna teratomorfa si diffonde anche sui soffitti, di cui quelli di Metz (ca. 1220)⁵⁸ consentono di coglierne la varietà e la ricchezza (fig. 79). Vi si ritrovano da una parte i temi fondamentali dell'XI-XII secolo – uccelli e quadrupedi contrapposti, bestie doppie, personaggi bicefali, sirene –, dall'altra una fauna frutto di artifici che moltiplicano le combinazioni miste. Particolarmente numerosi risultano gli ibridi, che si formano – come a Termeno – soprattutto attorno al pesce, il quale riceve via via una testa di uomo, di uccello, di scimmia, di elefante, un petto di cervo, di bue, di cavallo; ad esso sono inoltre aggiunte braccia umane, zampe di gambero. Gli innesti vengono eseguiti metodicamente, a testimonianza di quell'arte della metamorfosi che ha governato vasti repertori romanici.

La raccolta di un artista coevo, proveniente dell'abbazia stiriaca di Reun,⁵⁹ insegna gli stessi procedimenti di trasfigurazione. L'operazione è condotta sul gambero, che abbiamo appena segnalato su un soffitto di Metz. All'inizio l'animale è disegnato



79. BESTIARIO FANTASTICO: Metz, soffitto, ca. 1220.



80. METAMORFOSI DI UN GAMBERO: Manuale d'artista proveniente dall'Abbazia di Reun (Stiria), ca. 1220. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 507.

correttamente. In seguito si trasforma in una lucertola con testa di uccello, in una lucertola con zampe di crostaceo, in un rettile con braccia umane, in un rettile con le chele, per divenire infine una sorta di embrione simile a un fiore, con la testa, due membra e la coda del decapode (fig. 80). Il passaggio dalla figura animata all'ornamento e dall'ornamento alla figura animata si compie gradualmente all'interno di uno stesso schema e di uno stesso corpo, come in virtù di un processo fisiologico. Gli esseri nascono da altri esseri e da una forma fissa che detta e ispira le trasformazioni.

Il Medioevo ha sempre proceduto in questo modo, ma il caso ha fatto sì che l'unico documento giunto fino a noi si trovi in un album del XIII secolo proveniente da un'officina periferica. Lo stesso quaderno contiene un personaggio con escrescenze carnose di gallo sotto il mento, alcune bestie esotiche, una scim-



81. LETTERA ZOOMORFA: Iniziale P, ca. 1200. Salisburgo, Carolino-Augustium, ms. 19.

mia e un cammello, due illustrazioni per il *Physiologus* – elefanti spiati da un drago e un'aquila che fissa il disco solare recante l'immagine di Dio –, alcuni ornamenti romanici e iniziali zoomorfe.

Le iniziali zoomorfe ora sono in voga anche in quelle officine che le hanno sistematicamente trascurate. A Salisburgo, dove i viticci argento e oro permangono a lungo all'interno delle lettere,⁶⁰ gli arricchimenti tramite metamorfosi animali sopraggiungono solo verso la fine del XII secolo. La P di un manoscritto del 1200 circa⁶¹ ha la gamba formata da un ciclope sul quale poggia una giraffa cavalcata da una figura nuda, e la pancia costituita da due draghi intrecciati (fig. 81). L'assurdità è realizzata con brio, imbastendo combinazioni impossibili. Con l'andare del tempo il sistema si rinsalda. Una serie salisburghese apparsa fra il 1240 e il 1290⁶² è dominata da belle iniziali con bestie ro-



A



B



C

82. LETTERE ZOOMORFE: A. e C. Iniziale P. Manoscritto salisburghese, ca. 1290. Vorau, Stiftsbibliothek, 252. B. Iniziale A. Manoscritto della Bassa Austria. Lipsia, Collezione privata.

maniche il cui vigore contrasta con gli esseri affilati dei coevi manoscritti gotici (fig. 82). Mostri terrifici si affrontano all'interno di una A, si ergono uno dietro l'altro in una M, si arrotondano all'interno delle pance, divorando la testa del personaggio in piedi nella gamba, sbranandosi fra loro e inseguendosi come nei girotondi degli animali scolpiti, di cui abbiamo seguito l'introduzione nel territorio con le chiavi di volta della Champagne.

In queste composizioni, riprese ora da tutte le grandi scuole regionali, domina il drago.⁶³ Lo si vede arrotondarsi nella O, descrivere la S, rampare nella L, rovesciarsi nella U. Il gruppo di libri che si ricollega all'officina del *Liber Scivias* di Heidelberg⁶⁴ pullula di questi rettili alati, ed è probabile che il drago a S di Villard de Honnecourt (fig. 54) – al quale erano noti alcuni manoscritti renani – provenga da una di queste serie in cui l'animale ha conservato il suo aspetto primitivo. Talvolta vi si ritrovano quadrupedi e uccelli. La N di un manoscritto di Würzburg (1250-1259)⁶⁵ è formata da tre pesci merovingi. In un *Salterio* della diocesi di Costanza, forse di San Gallo (posteriore al 1224),⁶⁶ la lettera Q, a tutta pagina, rappresenta il supplizio di san Giorgio, il quale appare non già in piedi all'interno di una ruota piena di lame, come nella tradizione – per esempio in una vetrata di Chartres –, bensì inarcato, con le mani che toccano i piedi. Il martire si arrotonda in un cerchio come un mostro.



83. LETTERA ISTORIATA: Supplizio di san Giorgio nell'iniziale Q. *Salterio* della diocesi di Costanza (San Gallo?), posteriore al 1224. Già Collezione Dyson Perrins.

Gli aguzzini si agitano intorno adattandosi a loro volta alla struttura della lettera, la cui coda è formata da un vecchio prosteronato (fig. 83). La violenza di questa composizione – dove le figure, contratte, sono trascinate e deformate in una forte rotazione – e il completo riempimento dell'armatura e della cornice sono in opposizione formale con le lettere-medaglione del più recente stile contemporaneo.

IV *La periferia romanica: anacronismi ed evoluzione*

I. SCULTURA DELLA PERIFERIA NORD-OVEST. Capitelli zoomorfi. Decorazione con teste. Le chiavi di volta: draghi celtici e temi romanici. Lo *spandrel* romanico.

II. PITTURA E PAVIMENTAZIONI DELLA PERIFERIA NORD-OVEST. Stoffe dipinte. Mostri delle pavimentazioni e ripresa della campagna di san Bernardo contro gli eccessi dell'immaginazione. Tre grandi cicli fantastici: *Apocalisse*, *Inferno*, *Bestiari*. Idra antica e bestia eurasiatica; prospettive orientali rovesciate; accumulo diabolico; iconografia dei castighi; sciame di demoni; la favola e la rappresentazione degli animali. Le *drôleries* delle iniziali.

III. STRARIPAMENTO ROMANICO. Fine riga zoomorfo. Riconquista del margine: illustrazione dei margini di Matthieu Paris, draghi zebrati, emancipazione delle *drôleries* imprigionate nelle spirali e nelle lettere.



Durante il XIII secolo, il sopravvivere e il rinnovarsi del romano non presentano lo stesso aspetto in tutte le zone che si estendono ai margini delle grandi culle gotiche. La periferia Nord-ovest, dai confini incerti, più strettamente legata alla genesi delle forme nuove e partecipe della loro ricerca, si sviluppa secondo un meccanismo più complesso. Non si tratta di una persistenza e di un arricchimento unilaterali, ma di un'evoluzione, in seno a un mondo intento a rinnovarsi, che porta a una compenetrazione profonda, decisiva per l'avvenire.

La seconda fase della scultura romanica inglese abbraccia il periodo dal 1140 al 1210.¹ Certi ammorbidimenti di «transizione», nei quali gli apporti francesi si riallacciano a classicismi bizantini introdotti a cominciare dal secondo quarto del XII secolo, intaccano solo superficialmente regole stilistiche e repertori figurativi che si trasmettono ai monumenti gotici come un'epidemia. I capitelli della Cattedrale di Wells,² eseguiti fra il 1200 e il 1220, sono caratterizzati da questo trapianto diretto sui supporti molto più esili e slanciati dell'*Early English*. Un intero bestiario ornamentale – mostri, draghi, uccelli, quadrupedi affrontati – emerge dalla vegetazione arricciata, arrotolandosi nelle stesse volute. Molti, con code che si schiudono in foglie, sono ibridi di fauna e flora (fig. 84). Vi si ritrovano scene religiose e campestri, favole di animali. Per la sua ampiezza e varietà, l'insieme occupa un posto particolare nella storia delle continuità in questo genere di plastica; tuttavia riprese più sporadiche si hanno anche a Chichester (ca. 1230), York, Durham, Lincoln, Lichtfield (ca. 1270).³ Sirene, draghi intrecciati, gruppi contrapposti, bestie sovrapposte, cacce e combattimenti vi ricompaiono scolpiti vigorosamente, fra vegetali in pieno rigoglio o stagliandosi su un fondo disadorno. I temi romanici costituiscono dunque l'unica decorazione del capitello gotico. A Durham⁴ un fregio di aspidi e sirene è analogo a quello di Le Mans, dove è al riparo di un identico fogliame (fig. 37 B). Tuttavia le sopravvivenze della decorazione zoomorfa sono in generale più tenaci e più ampie in Inghilterra che in Francia, e non si concentrano solo in determinati centri.

Tale sviluppo ripristina anche il capitello con teste, tradizione celtica e orientale ripresa in Inghilterra e in Normandia fin dagli ultimi anni dell'XI secolo. Llandaff (ca. 1200), Haverfordwest, Shrewsbury (ca. 1220),⁵ Rouen (primo quarto del XIII secolo)⁶ ne offrono alcuni esempi (fig. 85) con teste umane grottesche o



84. DECORAZIONE CON CAPITELLI «EARLY ENGLISH»: Wells, 1200-1220.

signorili fissate ai *crochets*, agli angoli o ai lati del calato. In tale ripresa si è vista una reazione contro l'eccesso barocco dell'ultimo stile romanico e un ritorno verso un'economia più razionale dell'ornamento. Sono blocchi integrati nella costruzione, che assumono nuova vita nello stesso momento in cui, in Baviera, le medesime maschere riacquistano il loro primitivo schematismo.

Le teste affiorano ora dappertutto: sulle mensole, sulle imposte, nei piedritti delle arcatelle; assumono i tratti eleganti o patetici della statuaria coeva, che si associano alla decorazione architettonica come forme pure, ad abbellimento delle articolazioni. Il motivo s'installa di nuovo saldamente soprattutto sulle chiavi delle volte a crociera, alle quali è stato applicato fin dalla loro prima apparizione (Peterborough, ca. 1120).⁷ Le fauci mostruose che – come fanno certi capitelli con i fusti – addentano le nervature (Kilpeck, ca. 1150; Elkstone, ca. 1180),⁸ le masche-



85. CAPITELLI CON TESTE: Rouen, navata laterale meridionale, primo quarto del XIII secolo.



86. CHIAVI DI VOLTA CON MASCHERE: A. Elkstone, ca. 1180. B. Boxgrove, ca. 1215.

re variamente raggruppate sulla superficie della chiave (Canterbury, ca. 1150; Tickencote, ca. 1170)⁹ rimangono fra i temi più frequenti,¹⁰ conservando il loro carattere fantastico. Le teste a raggiera che si confondono in un'unica testa – simile al *grillo* – con molteplici occhi, nasi e bocche (Elkstone) riappaiono all'inizio del XIII secolo a Chichester, Havant, Boxgrove (ca. 1215),¹¹ dove compongono rose a quattro, sei e perfino otto facce (fig. 86). Il sistema è peculiarmente insulare, e si diffonde con tale impeto da indurre il sospetto che le combinazioni con teste delle chiavi di volta della prima architettura gotica francese ne abbiano subito in qualche misura l'influenza. Il fatto che a Noyon (ca. 1180)¹² queste siano accompagnate da corone di maschere disposte sulle travi maestre conferma questi rapporti, almeno per quanto concerne un importante complesso. Ma anche l'Inghilterra ha ricevuto suggerimenti dal continente.

A Canterbury,¹³ verso la fine del XII secolo, ai mascheroni anglo-normanni succedono un Agnello pasquale con angeli a raggiera, tipicamente francese, insieme ai draghi *champenois* in circolo – di cui abbiamo seguito la migrazione lontano verso est –, che sono costantemente ripresi nelle serie inglesi, per esempio a Chichester (1215) e a Lincoln (prima del 1253).¹⁴ A Lincoln ve ne sono quattro, identici alle bestie di Châlons-sur-Marne, ruotanti attorno a una testa straziata (fig. 87). Numerosi mostri stringono poi le nervature delle ogive nei loro nodi (Angel Choir, 1256-1270). Fra questi vi sono tre draghi che si azzannano a vicenda i colli – i quali formano un triangolo equilatero –, come i tre serpenti celtici dei dischi in bronzo e delle croci d'Irlanda (Tybroughney, VIII secolo).¹⁵ I riflussi continentali costituiscono soltanto un episodio di un ampio sviluppo in cui si rifondono e si combinano elementi e correnti molteplici.

In Westminster a Londra (metà e fine del XIII secolo)¹⁶ un sagittario scocca le sue frecce all'indirizzo di teste incastrate fra le



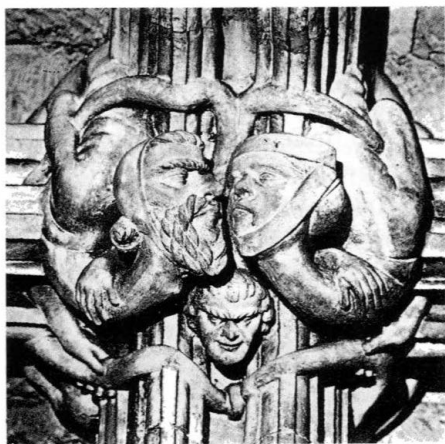
A



B



C



D



87. CHIAVI DI VOLTA ZOOMORFE: Lincoln. A. Anteriore al 1253. B., C. e D. 1256-1270. A fianco: Rilievo di Tybroughney, VIII secolo.

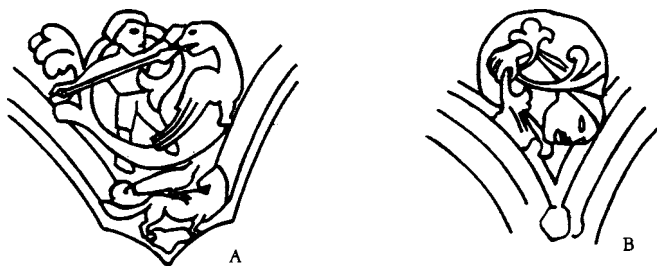


88. CHIAVI DI VOLTA ZOOMORFE: A. Londra, Westminster, 1245-1260. B. e C. Exeter (particolare), ultimo quarto del XIII secolo.

nervature – secondo la disposizione comune in Francia –, mentre i draghi che racchiudono nelle loro spire un guerriero o un centauro derivano dai rettili circolari di Iffley (1175-1182), e il *gorgóneion* dalla faccia piatta e contratta si ricollega, dal canto suo, alle maschere arcaiche, per esempio quelle di Canterbury (ca. 1150). Un'altra chiave è decorata con quattro leoni romani che circondano una testa barbata in cui si legge il terrore. A Oxford (Christ Church, XIII secolo) i quattro leoni sono attaccati alla medesima testa, formando – come in un rilievo di San Marco a Venezia – una creatura quadrupla. Innumerevoli temi antichi vengono ripristinati sul nuovo terreno. A Exeter (ultimo quarto del XIII secolo)¹⁷ vi sono da una parte due cani a caccia di due conigli, con i quali formano un cerchio che al centro ha un quinto quadrupede raggomitato; dall'altra tre uccelli di forma triangolare confusi in un solo corpo con tre teste e sei ali, che si riallaccia alle più bizzarre speculazioni dell'alto Medioevo insulare (fig. 88).

Innestata sulla volta a crociera, in un'epoca di forte impulso della plastica ornamentale, la decorazione zoomorfa vi si incorpora organicamente, aprendo la strada alla restaurazione di tutte le sue forme romaniche e preromaniche. La chiave di volta gotica inglese si sviluppa accogliendo in sé un doppio arcaismo.

Un terzo gruppo «romanico» si instaura nei pennacchi fra gli archi, il cui triangolo curvilineo rovesciato pone particolari problemi alla composizione del rilievo.¹⁸ A Bristol (Elder Lady Chapel, ca. 1200) vi è collocato un personaggio in lotta con un mostro di forma circolare. A Lincoln, nel transetto (ca. 1230), l'uomo stesso si incurva ad anello avvicinando la testa alle gi-



89. PENNACCHI SCOLPITI: A. Bristol, ca. 1200. B. Lincoln, ca. 1230.

nocchia. In queste composizioni tondeggianti si afferma il disegno del medaglione (fig. 89). A Worcester (anteriore al 1220) nelle navate laterali vi sono favole di animali e draghi-viticci dello stesso genere di quelli dei capitelli di Wells, ma nel transetto si trovano anche scene religiose eseguite con manierata rozzezza – la *Caduta*, la *Cacciata dal Paradiso*, il *Giudizio universale*, l'*Inferno* –, nelle quali le figure si muovono e si deformano adattandosi con difficoltà al campo delimitato dalla forte inclinazione degli estradossi (fig. 90). Nel transetto di Westminster (metà del XIII secolo) trovano posto personaggi aggraziati in aggetto decrescente che lasciano negli angoli non più di una testa tagliata con spalle. In queste regioni di sopravvivenze la stessa statuaria gotica viene intaccata.

In Normandia, Bayeux possiede due serie di questi rilievi fra archi: le lastre incastonate della navata centrale (ca. 1160) e i medaglioni del triforio del coro (ca. 1230)¹⁹ – anch'essi con mostri in parte simili a quelli di Worcester –, che testimoniano, nello stesso monumento, la loro diretta discendenza; in Notre-Dame a Parigi il portale della Vergine (1210-1220), dove i pennacchi sono decorati con animali e figure grottesche triangolari, presenta a sua volta un rinnovarsi di queste combinazioni. Ma è in Inghilterra che il sistema viene ripristinato regolarmente e acquisisce un proprio valore. E così il termine *spandrel*, che ne designa la sede, assume lo stesso valore di un ordine di composizione quale il timpano, di cui è in certo qual modo il margine.

II

Nella pittura murale i temi «romanici» persistono soprattutto nelle riproduzioni di stoffe orientali a medaglioni, con uccelli affrontati o addossati, leoni o grifoni dall'aspetto marcata-

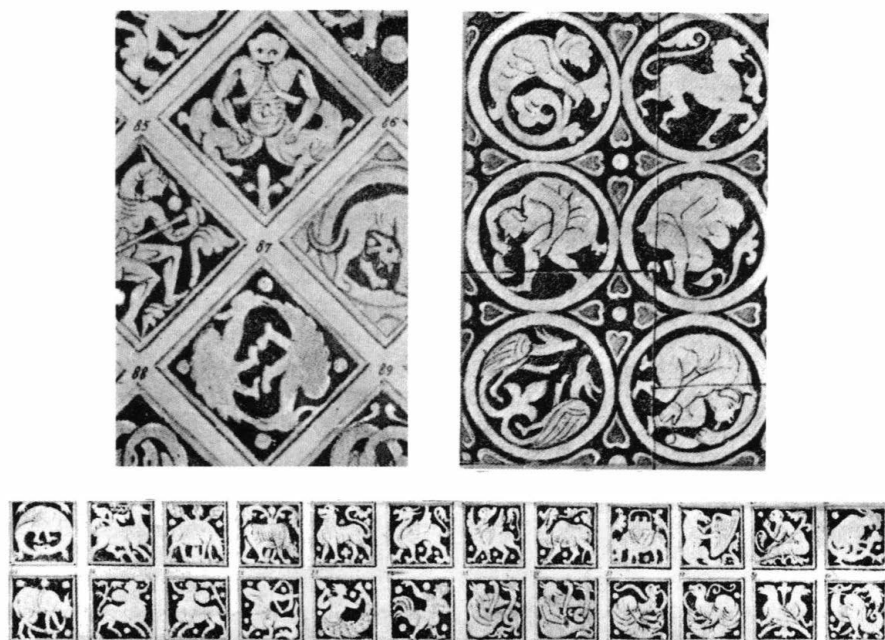


90. PENNACCHI SCOLPITI: Worcester, anteriore al 1220.

mente araldico. Alla metà del Duecento compaiono ancora a Ely, a West Walton, a Eastry Church.²⁰ A Exeter, sulla tomba di Bronescombe (ca. 1280), questi ornamenti formano il fregio del basamento. Il soffitto «normanno» di Peterborough – datato da alcuni al 1220, da altri al 1236²¹ – presenta un'iconografia complessa, con re e vescovi accompagnati dalle Arti Liberali, da figure bizzarre e da mostri (senza però il vigore e la profusione del bestiario di Metz). Nella periferia Nord-ovest la fauna fantastica rivive soprattutto nei pavimenti, in alcune importanti serie su entrambe le sponde della Manica. È ancora qui, in queste regioni dell'estrema periferia, che la tecnica arabo-bizantina delle pietre incrostate di mastice scuro conosce la sua più bella fioritura dopo quella di Firenze e Lucca.

Cinque medaglioni – uno dei quali con un leone – incastonati nel mosaico di Saint-Bertin a Saint-Omer, databile grazie all'effigie mortuaria di Guglielmo di Fiandra (m. 1109), ne testimoniano la precoce introduzione.²² Ma la pavimentazione dell'antica cattedrale della stessa città, eseguita intorno al 1260,²³ si ispira ad apporti nuovi piuttosto che al modello arcaico, risentendo delle influenze che abbiamo rilevato nella regione lionese. Il fatto che proprio nel 1260 Enrico III abbia chiamato un marmista romano, Odorico, per il pavimento della cattedrale di Londra²⁴ lascia supporre che la ripresa sia stata stimolata da contatti diretti con gli ambienti italiani. Una squadra di tecnici dovette accompagnare il maestro. A Canterbury²⁵ le lastre incastonate presentano diversi elementi in comune con Saint-Omer, che dista non più di un centinaio di chilometri e sembra dipendere dalla stessa produzione. L'industria ha avuto un notevole sviluppo nella regione. A Thérouanne il pavimento, di cui restano numerosi frammenti, è stato eseguito a spese del vescovo Henry des Murs fra il 1275 e il 1285. Impiantiti simili, databili al XIII secolo, si trovavano anche nell'antica cattedrale di Arras e nell'Abbazia di Mont-Saint-Eloi.²⁶

Generalmente le composizioni comprendono temi cosmografici – lo Zodiaco, le Stagioni, i Mesi, i Venti –, conformi a un programma antico, integrato dalle Arti Liberali, dai Vizi e dalle Virtù, dalle scene del *Genesi*. È attorno a questi grandi cicli che si osserva la moltiplicazione degli esseri favolosi, derivanti per lo più dalla teratologia romanica. A Saint-Omer (fig. 91) sono un esercito: sirene, grifoni, ibridi di uomo e bestia (fra cui uno con gambe a forma di draghi, simile a un rilievo di Moissac). Il personaggio si piega come un viticcio, l'uccello è come una foglia, la foglia come un uccello. Talvolta la pianta è dotata di ali e di zampe, ma non di testa. Metamorfosi incomplete creano mostri inediti. Non si tratta di una ripresa frammentaria: la tecnica e l'intero repertorio rivivono insieme. A Thérouanne le figure so-



91. PAVIMENTAZIONE INCROSTATA: Saint-Omer, Notre-Dame, ca. 1260.

no più nervose e si mescolano a una vegetazione gotica, riprendendo però le stesse combinazioni di creature composite, di bestie a due corpi con una sola testa, di uccelli a due teste.

I pavimenti venivano realizzati anche in terracotta, procedimento meno costoso, che alle lastre di pietra incise e incrostate di materie scure sostituisce mattonelle piombate o verniciate, su cui il disegno viene realizzato con uno stampo di legno o di metallo. Nelle figure impresse sul mattone, generalmente di colore rosso granata, si versa argilla chiara fusa, in modo che le sagome risaltino sul fondo scuro.

La produzione, di origine orientale, si sviluppa in Normandia,²⁷ dove è giunta attraverso la Sicilia. All'inizio, nonostante le prescrizioni di san Bernardo contenute nel dodicesimo capitolo dell'*Apologia* e riguardanti in particolar modo le pavimentazioni istoriate, furono proprio i cistercensi a diffonderle maggiormente, con Beaubec come centro principale e Beaulieu, nella contea di Southampton, come succursale inglese. Non mancarono tuttavia i contrasti. Nel 1210 il capitolo generale di Cîteaux rimproverò l'abate di Beaubec per aver permesso l'esecuzione di pavimenti che agli occhi degli estranei potevano risul-

tare di aspetto frivolo e bizzarro, contrario alle regole dell'ordine.²⁸ Una reprimenda giunse anche dall'arcivescovo di Rouen (1230-1235), che condannò come indecenti e diaboliche le figure di quegli stessi pavimenti a piastrelle.²⁹ La ripresa, in questo periodo, della campagna iconoclasta dimostra l'ampiezza dello sviluppo di un'iconografia che nel XII secolo provocò le stesse reazioni.

Possediamo un lungo elenco di queste mattonelle piombate, prodotte in serie: in Francia abbiamo Rouen (Sainte-Catherine-du-Mont, XIII secolo), Saint-Pierre-sur-Dives presso Caen (1255-1260), Coutances (Sala capitolare, fine del XIII secolo) e Saint-Omer, dove sostituiscono, nella sacrestia, le lastre intarsiate del coro e della navata centrale;³⁰ in Inghilterra, dopo Beaulieu (1227-1246)³¹ abbiamo Westminster a Londra (Sala capitolare, posteriore al 1255),³² Jervaulx, Chertsey (ca. 1255) e Salisbury (ca. 1270).³³

L'introduzione di un procedimento per la produzione in serie determina un maggior numero di figure, una minore varietà e una semplificazione delle forme. Il bestiario delle piastrelle smaltate non ha la vivacità dei mostri delle pavimentazioni incrostate. Il disegno è secco, preciso, perfettamente regolare. Affinché conservi la sua nitidezza anche dopo aver ricevuto nelle cavità lo strato di argilla, va profilato in modo netto, isolando gli elementi e accentuando le curve, le parti spesse e quelle sottili. Ne risulta spesso uno stile araldico. I leopardi addossati entro ruote (Rouen), gli uccelli (Beaulieu, Saint-Omer), i leoni e i grifoni contrapposti (Westminster) evocano delle insegne, così come la decorazione dei tessuti dipinti (peraltro anch'essa proveniente da un'industria che ripete all'infinito gli stessi disegni). La varietà è ottenuta mediante la combinazione delle piastrelle a scacchiera con la rotazione degli assi o a gruppi di quattro, con i motivi diagonali che si incrociano: grazie a tali disposizioni di figure identiche si formano quadrilobi, rosoni con animali, teste e personaggi disposti a raggiera. In questi insieme si ritrovano anche le grandi composizioni circolari di quei temi cosmografici che fin dall'Antichità facevano parte dell'iconografia dei pavimenti, diventate però semplici ornamenti. A Saint-Pierre-sur-Dives³⁴ la rosa ha un diametro di tre metri (fig. 92), ed è formata da sette cerchi concentrici su cui ruotano aquile bicefale, grifoni, uccelli appollaiati sopra una palmetta, quadrupedi rampanti. La superficie attorno è interamente coperta di mostri. A Jervaulx trentotto leoni sono posti in cerchio come in una corona zodiacale. A Les Châtelliers (ca. 1270)³⁵ le piastrelle smaltate della chiesa cistercense, sicuramente provenienti da un'officina normanna dell'ordine, replicano trentadue volte un segno dello Zodiaco – i Pesci – accompagnato da un fregio cufico e da dra-



92. PAVIMENTAZIONE VERNICIATA: Saint-Pierre-sur-Dives, 1255-1260.



93. PAVIMENTAZIONE VERNICIATA: Les Châtelliers, ca. 1270.

ghi con tre code, ognuna delle quali terminante con una testa (fig. 93). Il soggetto è diventato pura decorazione, e le figure si rincorrono senza sosta sul pavimento. Uniformata e imprigionata in queste composizioni dalle matrici, la fauna favolosa rivive moltiplicandosi con ossessiva continuità, come un tappeto di colori contrastanti dai riflessi metallici.

Nella pittura dei manoscritti la fioritura duecentesca di temi romanici si esprime inizialmente con la ripresa di tre grandi cicli fantastici: l'*Apocalisse*, l'*Inferno* e il *Bestiario*. Lo sviluppo segue la stessa parabola descritta nella periferia Est – tutta dedicata alle speculazioni sui prodigi e sulle cosmografie soprannaturali –, ma in modo ancor più deciso e insistente, lasciandoci importanti serie che sembrano dominare intere zone dell'immaginazione.

Cronologicamente, le *Apocalissi* anglo-normanne sono immediatamente successive agli ultimi gruppi dei *Beatus* iberici – realizzati fra il 1200 e il 1220³⁶ –, e tuttavia presentano una sintesi delle tradizioni caroline (fra cui una di origine insulare) e mozarabiche, peraltro già realizzatasi nella pittura romanica francese. La descrizione, ad opera di Andrea di Fleury (ca. 1041), delle scene della visione di san Giovanni dipinte sulla facciata di Saint-Benoît-sur-Loire concorda così bene con l'iconografia delle *Apocalissi* che si è tentato di ricostruire, con l'ausilio di tale descrizione, alcune parti dell'affresco scomparso.³⁷ Senza dubbio esisteva un manoscritto che costituiva il prototipo comune di queste versioni successive.

Due famiglie di mostri sono riunite nelle raffigurazioni dove si incrociano due correnti, indipendenti e quasi opposte.³⁸ Le cavallette, che assumono l'aspetto di cavalli alati con facce umane, appartengono alla stirpe dell'*Apocalisse* di Bamberg (ca. 1000) – che riappare a Saint-Savin –, mentre derivano da tipi iberici il drago e la bestia con le sette teste e i colli che formano un fascio – e non una criniera animata come nei manoscritti carolingi e nei loro discendenti, ancora a Saint-Savin e nell'*Hortus deliciarum* (fig. 94). Per un curioso rovesciamento, il gruppo più profondamente improntato all'Oriente riproduce un'idra greca, mentre il gruppo che, in teoria, si volge verso l'Antichità riprende un animale sarmato-scita. Nell'*Apocalisse* del Trinity College di Cambridge (R. 16.2) i colli si annodano in intrecci come i serpenti dell'Asia antica e islamica. Il manoscritto, eseguito probabilmente a Saint Albans verso il 1230-1250,³⁹ risulta particolarmente affine ai *Beatus*. Vi si ritrova la violenza cromatica: i rossi fuoco, i blu notturni, gli sfondi stellati. La composizione «romanica» (*Apocalisse* di Saint-Sever, 1028-1072) si coglie nell'architettura delle pagine, che presenta pannelli rettilinei montati attorno a una figura assiale, come negli *antependia*. Fra le immagini peculiari, sono riprodotti anche gli angeli che trattengono i quattro venti su un mappamondo con le tribù di Israele – distribuite su due piani all'interno del cerchio (fig. 95) –, l'Oceano pieno di pesci⁴⁰ e la Gerusalemme celeste (fig. 96) con le mura e le torri ribaltate attorno alla pianta, secondo quella prospettiva – fondata su un duplice punto di vista – che ispirò gli edifici che crollano e che si innalzano nelle vertigini del *Liber Scivias*. L'*Apocalisse* artesiana del *Liber floridus* di Lambert – canonico di Saint-Omer –, copiato verso il 1260,⁴¹ compone i due soggetti con gli stessi rovesciamenti ottici: la Gerusalemme è circolare, ma si stende come una ruota rovesciata, con porte ed edifici a raggiera. I quattro angeli sono collocati agli angoli del quadrato in cui è inscritto il mappamondo, ma orizzontalmente come le figure laterali delle Gerusalemme mozarabiche, con-



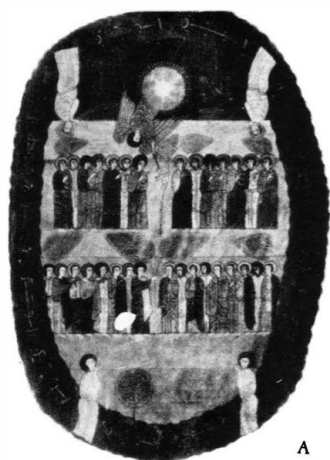
A



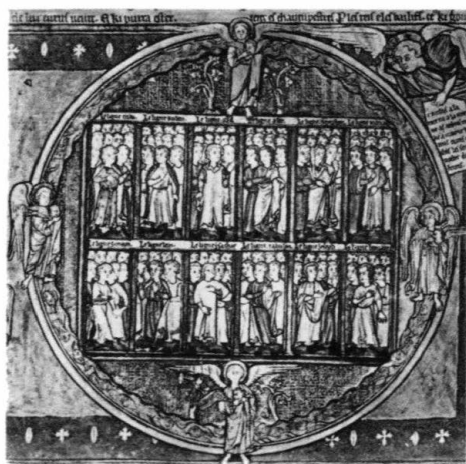
B

94. LA BESTIA A SETTE TESTE: A. *Apocalisse* iberica, inizi del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2290. B. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2.

travvenendo a tutte le leggi della statica (fig. 97). Poiché l'originale fu eseguito verso il 1120,⁴² vi possiamo ravvisare la ramificazione di un antico strato di quegli apporti che, nelle regioni della Manica, hanno influenzato l'iconografia dei manoscritti anglo-normanni, nei quali del resto anche una terza scena è rappresentata secondo principi analoghi.



A



B

95. GLI ANGELI CHE TRATTENGONO I QUATTRO VENTI: A. *Apocalisse iberica*, ca. 1047. Madrid, Biblioteca Nacional, B. 31. B. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2.

L'isola di Patmos è ritagliata sotto forma di carta geografica appesa al muro, con san Giovanni e l'angelo che compaiono innanzi come su uno sfondo di tappezzeria. L'ottica verticale e l'ottica orizzontale si combinano sullo stesso piano, in modo che l'acqua sembra salire ai lati della scena che incornicia, sovrastandola come un soffitto (fig. 98).

In un centro diametralmente opposto, nell'Italia meridionale, la trascrizione cartografica è applicata ai fiumi e ai laghi del *De arte venandi cum avibus* di Federico II, manoscritto saturo di Oriente, del quale esiste una copia lorenese che risale all'ultimo quarto del Duecento (Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12400). Nello stesso periodo in cui gli artisti gotici cominciano a esplorare il mondo vivente, nell'area mediterranea, nelle regioni renane e nel Nord-ovest si rinnovano le astrazioni più aride. Mescolati al sogno dell'*Apocalisse*, l'erompere e lo sprofondare delle prospettive doppie vi assumono il carattere di un rivolgimento cosmico, apportandovi un soffio di esotismo. Un *Salterio*, probabilmente eseguito a Gloucester (ca. 1200; Monaco, Clm. 835), presenta la scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* con le medesime contraddizioni: la tavola vista dall'alto, i commensali rovesciati a destra e a sinistra.

Nelle *Apocalissi* insulari, in cui si combinano tanti elementi eteroclitici, compare un autentico Inferno inglese. Le fauci del Leviatano, le mischie diaboliche derivano direttamente dalle tradizioni locali dell'XI-XII secolo. La raffigurazione delle gigante-



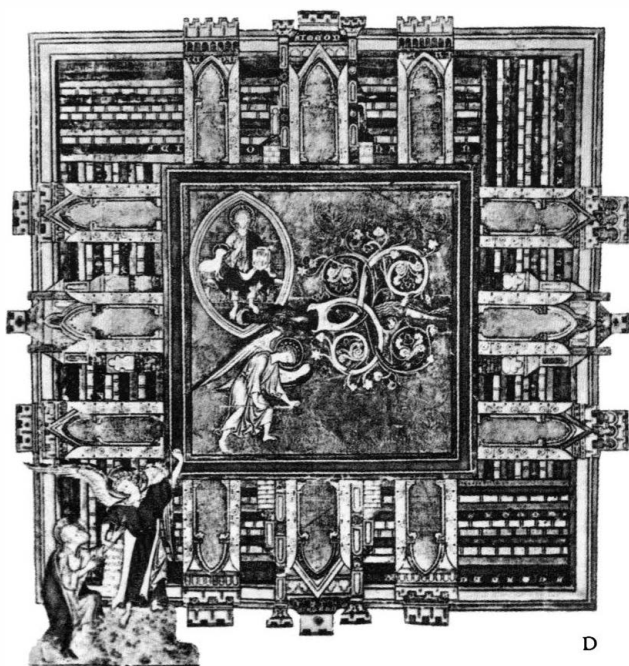
A



B



C



D

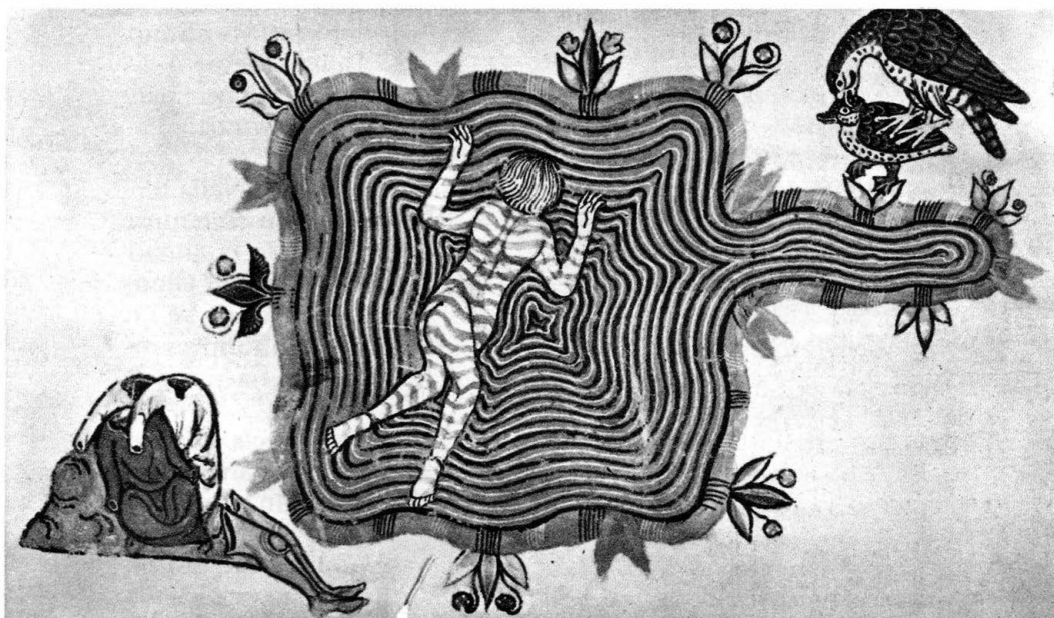
96. PROSPETTIVA ROVESCIAITA: A. Giardino d'Oltretomba. Papiro egiziano, Nuovo Regno. Londra, British Museum. B. Vasca entro una cinta muraria fortificata. Pavimento in mosaico, Pompei. C. Gerusalemme celeste. *Apocalisse* ibe-rica, inizi del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2290. D. Gerusalemme celeste. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2.



A



B



A fianco: 97. *Apocalisse* del *Liber floridus*, ca. 1260. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 8865.

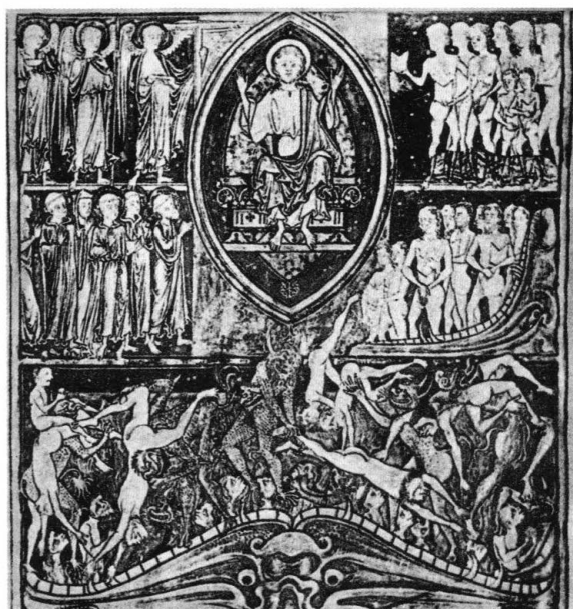
98. PROSPETTIVA CARTOGRAFICA. SAN GIOVANNI NELL'ISOLA DI PATMOS: A. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. B. *Apocalisse* anglo-normanna, primo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 403. C. Nuotatore in un lago. Federico II, *De arte venandi cum avibus*, copia lorenese, ultimo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12400.

sche mascelle che serrano una congerie di corpi umani contenuta nel manoscritto del Trinity College a Cambridge è simile alla composizione del *Salterio* di Enrico di Blois – vescovo di Winchester –, anteriore al 1161.⁴³ Si riconoscono la stessa fila di denti, gli stessi dannati, gli stessi diavoli pelosi, adunchi, cornuti, aggrovigliati in un viluppo indistricabile, come in un intreccio iberno-sassone. Nel *Giudizio universale* tutto il registro inferiore è mosso da questo caos, mentre il registro superiore, con il Cristo e gli eletti, è composto alla maniera di un trittico di paliotto nella versione romanica (*Apocalisse* di Saint-Sever) del ciclo mozarabico. Compostezza monumentale e caotica sfrenatezza, collegabili a due diverse categorie, si sovrappongono creando un contrasto che è conforme al carattere del soggetto (fig. 99). Lo stesso groviglio diabolico riempie lo stagno di fuoco – costituito da un *gorgóneion* antico a più facce – in cui sprofondano l'Inferno e la Morte.⁴⁴ Se in queste illustrazioni le figure dei santi mostrano una grazia affettata – nella «prima famiglia» Delisle-Meyer il disegno sbiadito, dalle ombre trasparenti, conferisce loro una parvenza spettrale –, le forze del Male conservano, al contrario, l'aspetto terribile e grottesco dei periodi precedenti.

Le fauci del Leviatano ora compaiono dappertutto. Nella terza e ultima copia del *Salterio* di Utrecht – quella più romanica (Canterbury, ca. 1200)⁴⁵ – ricorrono diverse volte, con i dannati ammassati fra le mascelle spalancate. Nel coevo *Salterio* di Gloucester, in cui abbiamo rilevato una prospettiva «ispanica», ve ne sono due sulla stessa pagina. In dodici riquadri sono rappresentati i diversi supplizi dei dannati, così come vengono narrati nelle leggende.⁴⁶

Le scene si ispirano non tanto alla *Visione di san Paolo* – da cui peraltro derivano gli uomini incatenati con le mani vanamente protese verso i frutti di un albero o l'acqua di una fonte –, quanto ai racconti degli irlandesi che a loro volta esplorarono i gironi sotterranei. Le bestie gigantesche, gli uomini e le donne inchiodati al suolo, gettati nella tinozza e nel pozzo, stesi sulla graticola, appesi alla forca per la testa o per le gambe, corrispondono alle descrizioni del XII secolo di Owein e di Tundal.⁴⁷ Il disegno conserva del resto tutto il vigore del tratto romanico (fig. 100). Questi corpi straziati, disarticolati, con facce contratte in una smorfia, si confondono con i mostri in un unico ammasso. La più antica immagine conosciuta contenente una particolareggiata iconografia del regno di Satana appartiene alla periferia Nord-ovest, e viene ripresa verso il 1220 in un *Salterio* di probabile origine londinese (fig. 236).⁴⁸

Nello stesso tempo si cristallizza un'altra visione infernale. Il rotoło di san Guthlac, che Latheby data attorno al 1230,⁴⁹ mostra l'eremita dell'isola di Growland sollevato in aria da demoni



A



B

99. GIUDIZIO UNIVERSALE: A. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. B. Paliotto d'altare romanico, metà del XII secolo. Barcellona, Museum d'Art de Catalunya. C. Inferno del *Salterio* di Winchester, anteriore al 1161. Londra, British Museum, Cotton Nero C. IV.



C





A



B

101. VORTICI AEREI: A. Giudizio universale. Placca smaltata, ca. 1150. Londra, Victoria and Albert Museum. B. Rapiimento di san Guthlac, ca. 1230. Londra, British Museum, Harley Roll Y. 6.

che poi lo trascineranno nel loro baratro (fig. 101). E uno sciame di creature repellenti che volteggiano attorno al santo nello stesso modo in cui le figure alate – fra cui anche un diavolo – ruotano attorno al Cristo nel *Giudizio universale* di una placca smaltata della metà del XII secolo.⁵⁰ Mentre nei centri dell'umanesimo gotico gli Inferni si estinguono, in Inghilterra si riaccendono in tre forme: accumulo caotico, raffigurazione ciclica dei tormenti e vortici aerei.

I *Bestiari*, che a loro volta conoscono una rinascita, rappresentano un'altra faccia di questi mondi in cui il terrore si mescola agli incanti. Inizialmente due fatti improntano il loro straordinario sviluppo: da un lato la comparsa di un nuovo tipo di libro, dall'altro l'ampliarsi dei testi. A trattati abbastanza modesti succedono splendidi volumi decorati dai migliori artisti dell'epoca, con in testa il gruppo cui appartiene il manoscritto offerto nel 1187 al priorato di Worksop. Il *Physiologus* latinizzato delle versioni primitive viene progressivamente rimaneggiato e integrato, prima dagli autori antichi e dell'alto Medioevo (Solino, Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro, Ambrogio), poi con scritti recenti (*Aviarium* di Ugo di Fouillo, m. 1173 ca., *Pantheologus* di Pietro, priore di Holy Trinity, ca. 1190). Una famiglia (la terza individuata da James) di raccolte particolarmente ricche e dota-

A fianco: 100. LE PENE DELL'INFERNO: *Salterio* di Gloucester (?), ca. 1200. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835.

te di una migliore classificazione si forma nel XIII secolo.⁵¹ Nello stesso periodo fiorisce in Francia una nuova letteratura. Dopo il testo di Philippe de Thaon, redatto verso il 1121 già in Normandia per la corte inglese, appaiono due opere di normanni, il *Bestiario* di Gervaise (ca. 1200) e il *Bestiaire divin* in versi di Guillaume le Clerc (ca. 1210), così come il *Bestiario* in prosa di Beauvoisie, ad opera di Pierre le Picard. A questi fa seguito il *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival, originario di Amiens (m. 1260), che sostituisce al simbolismo mistico un simbolismo profano.⁵² Attorno al 1240 viene terminato il *Liber de naturis rerum* di Tommaso di Cantimpré – originario del Brabante –, che costituisce la prima grande compilazione delle fonti classiche nello spirito delle scienze naturali dell'epoca;⁵³ nel 1248 appare l'*Image du monde*, del lorenese Gautier de Metz, ma composto per il conte Robert d'Artois.⁵⁴ Innumerevoli manoscritti, realizzati per la maggior parte in queste regioni, si ricollegano alle serie insulari senza tuttavia confondervisi.

L'illustrazione che aderisce scrupolosamente al testo non possiede l'estro inventivo delle raffigurazioni di mostri dei repertori puramente decorativi, dove nulla ostacola l'immaginazione. La favola animale non si presta sempre alla trasposizione in un disegno. Il prodigio della iena con una pietra nell'occhio, un uomo con sei o otto dita colpiscono di più attraverso la descrizione che non con una riproduzione in miniatura. La fauna degli eruditi non è esattamente la stessa di quella degli illustratori, ma dappertutto è favolosa, e le diverse sfere finiscono per sovrapporsi.⁵⁵ Il processo inizia con la separazione delle fonti. Il *Physiologus* di Berna (scuola di Reims, IX secolo)⁵⁶ è omogeneo: i quadretti con animali vivaci e pittoreschi sullo sfondo di un paesaggio ellenistico sono tratti da una raccolta coeva al testo. Nei *Bestiari* romanici le versioni scritte proseguono la tradizione classica, mentre la loro illustrazione rompe completamente con lo stile alessandrino, attingendo dai diversi repertori del Medioevo. Le rappresentazioni dell'elefante e del drago mostrano tutta una serie di tali mutamenti. Nel trattato carolingio il quadrupede, con la sua pesante massa, le zanne e la proboscide che afferra la mandragora, è molto realistico, mentre a lato striscia, simile a un serpente, il rettile che, secondo Plinio, beve il sangue freddo per placare il bruciore delle sue viscere ardenti. Generalmente i *Bestiari* inglesi a questa composizione ne sostituiscono un'altra. In un manoscritto della fine del XII secolo (Londra, British Museum, Harley 4751), per esempio, il drago cinge l'elefante con una doppia curva a S. È un motivo orientale presente già nell'oreficeria sarmato-scita (un orso preso nelle spire di un serpente), e poi sviluppato nei bronzi intagliati della Persia e della Mesopotamia dei Selgiuchidi e dei Mongoli (una



A



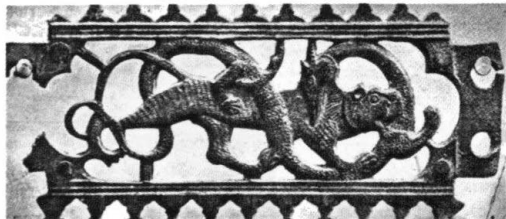
B



C



D



E

102. IL QUADRUPEDE E IL DRAGO: A. *Physiologus* carolingio, scuola di Reims, IX secolo. Berna, Stadtbibliothek. B. *Bestiario* inglese, fine del XII secolo. Londra, British Museum, Harley 4751. C. *Bestiario* inglese, XIII secolo. Oxford, Saint John's College, 61. D. Placca sarmato-scita. E. Placca mesopotamica, XII secolo.

tigre o una leonessa abbrancate da un drago).⁵⁷ Puig i Cada-falch⁵⁸ ha seguito la diffusione di questi combattimenti, insieme al sostrato barbarico, nell'arte visigota e asturiana, dove ha individuato fra i quadrupedi alcuni grifoni. Ora, in un manoscritto di Oxford del XIII secolo (Saint John's College, 61), al posto della proboscide l'elefante ha un becco di uccello, ed è sprovvisto di zanne (fig. 102); sembra quasi un grifone senza ali, preso nella S del mostro che lo attacca. La concordanza va ricondotta ai temi ispanici delle *Apocalissi* anglo-normanne.

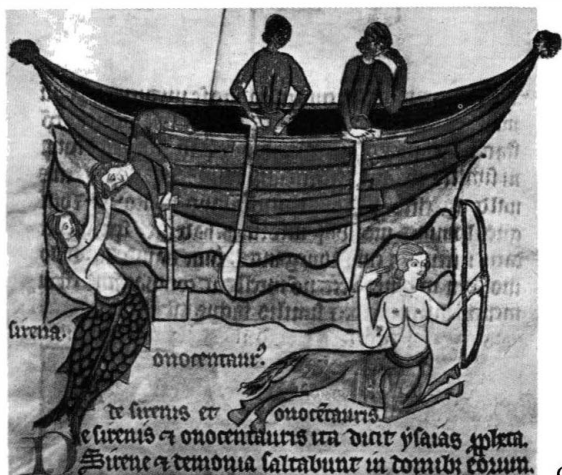
Le figure definite e diffuse nei sistemi zoomorfi ornamentali incarnano spesso le immagini del racconto. Le sirene, i sagittari e i grifoni derivano dai tipi correnti dell'XI-XII secolo. I gruppi contrapposti sono molto frequenti. I leoni si affrontano davanti allo *hôm*, l'albero orientale della Vita di cui l'Occidente ha fatto un ornamento, e il leoncino resuscita grazie ai ruggiti del maschio. L'anfisbena, descritta come un serpente con una testa a ciascuna estremità del corpo, in grado di strisciare in entrambe le direzioni, è incarnata da un uccello con corpo doppio o circolare. La fauna romanica rimpiazza le creature antiche, mutandone talvolta l'aspetto in maniera radicale.⁵⁹ La violenza, la durezza e la monumentalità che la ca-



A



B



A fianco e sopra: 103. *BESTIARI INGLESI*: A. La balena, metà del XIII secolo. Oxford, Bodleian Library, 602. B. e C. Il coccodrillo; la sirena e l'onocentau-
ro, XIII secolo. Londra, British Museum, Sloan 278.

ratterizzano perdurano a lungo in queste riproduzioni (figg. 103 e 104). I *Bestiari* Bodley 602 e 764 ritrovano, verso il 1250, una brutalità e una grandiosità primitive. Un altro manoscritto databile attorno al 1285, eseguito in Inghilterra o nel Nord-ovest della Francia (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 3630), racchiude sempre le figure, nonostante la vivacità mista a bizzarria di alcuni tratti, entro una guaina di linee dal sapore marcatamente decorativo. Le immagini, disposte nella colonna del testo come «fine riga», si riallacciano strettamente a



104. *BESTIARIO INGLESE*: XIII secolo. Londra, Westminster, 22.

Autre uesont hi nous euz ouel
En mi le frons cler z omeil



Sur l'vnt auter hi le vis
z la bouche ont en mi le pis
z .i. oeil en calceure espaulle
hi le nel en la bouce autrile
z ont liex s'z le guel
Auss pme de d'or de parol



Sur l'vnt la flaque de gage
vne g'ne e'c'ol z est'f'ag'ne
hi ont d'one figur' d'one
hi del odor d'aucune p'ome
vnt sans plus z il'vnt loing
la p'ome l'one a tel besoing
le se m'ale p'vne s'ent'vnt
sans la p'ome
c'ant'oit m'vnt'vnt



Et p'm' d'inde
Et p'm' d'inde a sp'et de tel f'vnt
hi les ch'et d'vnt'vnt a f'vnt



Si n'vnt autre beste encore
hi on appelle cent'vnt
L'vnt de ch'et en m' le vis
z d'vnt qu'il z p'vnt
p'vnt de ch'et o'vnt'vnt
hi le croiss'vnt en l'vnt de d'vnt
bouche r'vnt z le m'vnt
p'vnt y le ch'et d'vnt t'vnt
les vnt l'un d'vnt m'vnt p'vnt
z la vnt d'vnt h'vnt bien p'vnt





A

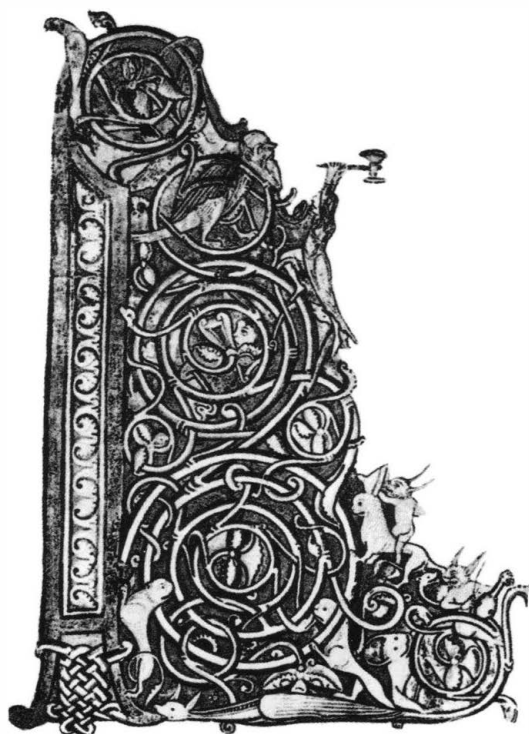


B

107. BESTIARIO FRANCESE: A. L'elefante e il coccodrillo, ca. 1285. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 3516. B. L'idra tricefala, 1277. Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2200.

ricchite.⁶⁰ Una raccolta piccarda (1277)⁶¹ che riunisce l'*Image du Monde* di Gautier de Metz e il *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival (figg. 106 e 107) pullula di esseri favolosi – fra i quali una quantità di draghi (drago, serpente dell'India, serpente alato con corna di montone, serpente alato con pietre preziose in testa o negli occhi, idra tricefala, basilisco con testa di gallo e corpo di serpente) –, completando così la fauna dei pavimenti artesiani e normanni, concepita da una scienza naturale poetica come un prodigio morfologico della natura e della decorazione.

Il bestiario puramente ornamentale prosegue peraltro il suo sviluppo indipendente nella pittura dei manoscritti, in parallelo con la *Legenda aurea* degli animali. Il Duecento, di cui generalmente si pensa che trascuri i mostri, è il secolo del drago e di una nuova espansione del mondo fantastico. La culla e il centro di diffusione risiedono nella lettera. L'iniziale zoomorfa è dominata dal rettile – come in Germania e a Parigi –, ma riprende altresì i tipi con le figure grottesche inframezzate a spirali di riempimento, definite da Francis Wormald «iniziali ginnastiche», e paragonate da Carl Nordenfalk a numeri da circo. Il tema, che presenta alcune analogie con le iniziali di Montecassino – dove quadrupedi si dibattono fra



A



B

108. «DRÔLERIES» NELLE SPIRALI DELLE LETTERE: A. *Bibbia* romanica, secondo quarto del XII secolo. Londra, Lambeth Palace, ms. 3. B. Graziano di Canterbury, ca. 1200. Già Collezione Dyson Perrins.

viticci –, si delinea dalla fine dell'XI secolo, accogliendo elementi anglo-normanni. La *Bibbia* di Lambeth Palace (secondo quarto del XII secolo; ms. 3)⁶² lo mostra perfettamente sviluppato: un animale con lunghi orecchi reca fra le zampe una viola e un archetto; un boscaiolo attacca con la scure un grande uccello dalla testa barbata; alcuni quadrupedi e un diavolletto saltellano fra le volute di rami che terminano con delle teste. Il disegno qui non ha nulla di schematico, anzi sorprende, considerata l'epoca, per la precisione e la vivacità dei tratti delle caricature di uomini e bestie, in cui tutto spira bonomia e acuto spirito di osservazione (fig. 108). L'estro dispettoso di un Punch si manifesta già in queste *drôleries*, che avrebbero potuto appollaiarsi tali e quali sulle fronde dei rampicanti gotici.

Il motivo si consolida nella seconda metà del XII secolo. Le spirali si stringono attorno a larghe foglie digitate, e vi pro-



A



B

109. SPIRALI ZOOMORFE: A. *Salterio* di Roberto di Lindsey, abate di Peterborough, ca. 1220. B. Croce di Bealin, Irlanda, IX-X secolo.

rompe una gaia frenesia. Bestiole e personaggi saltano da ogni lato aggrappandosi agli steli. Cacce e combattimenti comici si svolgono vorticosi. Un intero mondo microscopico brulica nelle molle dei vegetali, che formano come il meccanismo di un orologio. Vi si ritrovano i gruppi contrapposti e gli ibridi romanici.⁶³ Il *Salterio* miniato per Goffredo Plantageneto, arcivescovo di York (1191-1212) – o per uno dei suoi amici –, sul quale san Luigi imparò a leggere, e il *Salterio* di Monaco (ca. 1200; Clm. 835), nel quale abbiamo rilevato le prospettive mozarabiche e la raffigurazione ciclica dell'Inferno, riprendono queste composizioni nelle B a tutta pagina,⁶⁴ che continuano a diffondersi in serie diverse fino alla seconda metà del Duecento.⁶⁵ Le spirali stesse divengono spesso esseri animati che assumono, insieme alla testa, l'intero tronco del drago (fig. 109). La bestia a viticcio si ricollega alla fauna celtica – per esempio

quella della croce di Bealin (IX-X secolo)⁶⁶ –, che del resto, come si è visto, rivive sotto altre forme nei rilievi delle chiavi di volta.

Il sistema ha conosciuto un prodigioso successo, dalla Mosa (*Bibbia* di Floreff, ca. 1160-1170)⁶⁷ fino al cuore stesso della Francia. Pur riconoscendone la foggia inglese, sono stati avanzati dubbi sull'origine di numerosi manoscritti, fra i quali il Pietro Lombardo regalato a Saint-Germain-des-Prés dall'abate Guérin (m. 1192),⁶⁸ e perfino su una serie di libri appartenenti alla biblioteca di Tommaso Becket, il quale avrebbe potuto portarli a Canterbury nel 1170 di ritorno dal suo esilio a Pontigny.⁶⁹ La formazione del *Channel Style* è alla base di queste perplessità. Il *Messale* di Prémontré – proveniente dalla zona di Soissons o dalla Champagne (ultimo quarto del XII secolo)⁷⁰ – e il *Pontificale* di Chartres (anteriore al 1236)⁷¹ – i cui draghi conservano, dal canto loro, una robustezza arcaica –, entrambi ben localizzati, attestano l'ampiezza e la continuità di questa diffusione.⁷² Come durante il periodo carolingio, sono le correnti franco-insulari a svecchiare e arricchire il panorama ornamentale del continente, proprio nel momento in cui esso comincia a declinare.

La composizione della spirale, popolata di figurine che vi si dimenano, conobbe uno sviluppo anche nell'ambito della plastica. Un'intera famiglia di candelabri, fra cui quelli di Gloucester (1104-1115), di Reims (terzo quarto del XII secolo), di Braunschweig (ca. 1170) e di Milano (ca. 1200), realizza il prodigio della trasposizione di un disegno concepito per la pergamena nel bronzo, a tre dimensioni.⁷³ Il procedimento è insulare, ma si ignora se gli oggetti che si trovano altrove siano stati eseguiti in Inghilterra o dall'industria mosana o addirittura in loco. Qualunque sia la loro provenienza materiale, essi raggiungono la medesima diffusione. Anche alcune disposizioni della decorazione architettonica, con i viticci brulicanti di personaggi e di mostri ricollegabili ai gruppi della Champagne, ne sentono l'influenza.

Nell'ornamentazione dei manoscritti queste forme proseguono il loro cammino verso Est, raggiungendo la Germania all'inizio del Duecento. Le si ritrova ovunque, dalla Sassonia fino alla Svevia, dove figurano accanto a miniature contrassegnate da marcati bizantinismi. Il *Salterio* di Ermanno di Turingia (1211-1213) e la sua scuola ne fanno ampio uso. L'*Evangelario* di Goslar (ca. 1240)⁷⁴ giustappone ancora i due apporti antitetici. In un *Salterio* di Würzburg, eseguito fra il 1250 e il 1259,⁷⁵ le figure proliferano anche attorno alle iniziali (fig. 110). Sono mostri, draghi dalle larghe code con creature di ogni specie appollaiate o arrotolate nelle loro spire, *grilli* e *drô-*



110. SPIRALI E «DRÔLERIES»: *Salterio* di Würzburg, 1250-1259. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 3900.

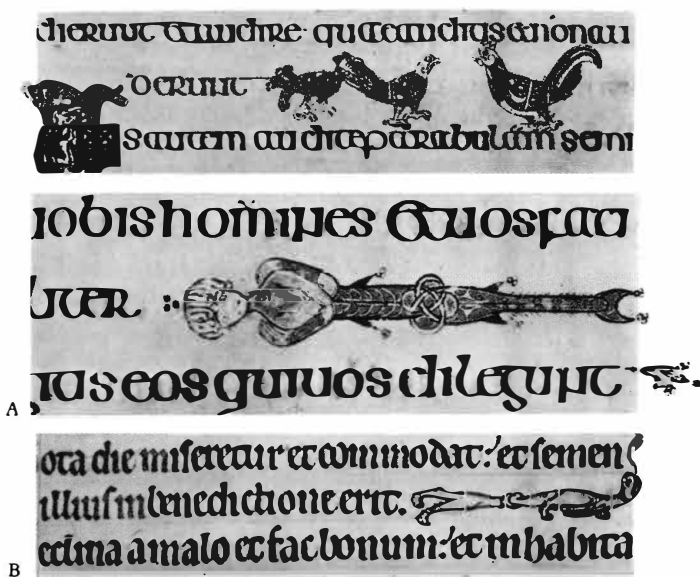
leries straordinariamente in anticipo sui tempi. Quadrupedi e uccelli pieni di vita svolazzano tra sfingi e ibridi impensabili. Mai, prima, il tema era stato trattato con tanto estro e artificio. Haseloff ⁷⁶ ha avanzato l'ipotesi che possa essere stato mutuato dalla Francia da parte dei domenicani tedeschi, che mantene-

vano stretti rapporti con l'Università di Parigi. Tuttavia la miniatura parigina è lontana da una simile esuberanza. Pertanto le fonti di queste composizioni vengono ora cercate nei loro paesi d'origine: l'Inghilterra e le regioni limitrofe. Le nuove forme riprendono le antiche strade giungendo fino al cuore dell'Europa, dove trovano di nuovo un terreno propizio. Questa corrente va accostata alla diffusione degli elementi anglo-normanni nella plastica architettonica, ricollegandola però non agli arcaismi del passato, bensì ai sistemi contemporanei, nei quali si delinea un programma compositivo.

III

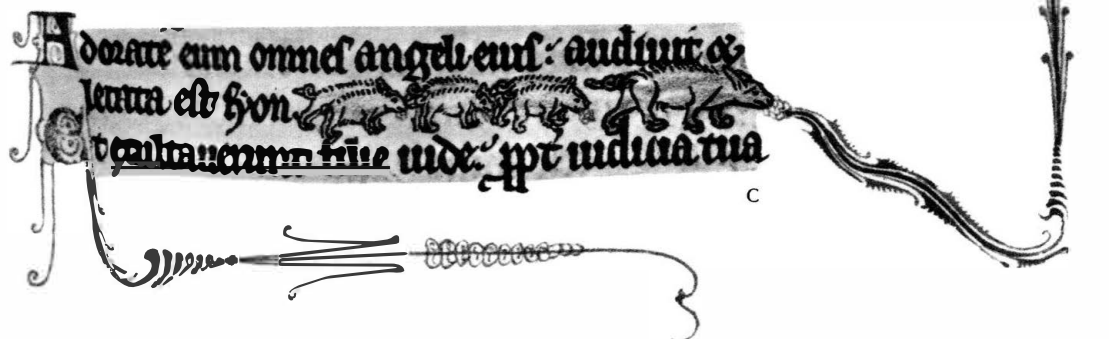
Il rigoglio delle grottesche franco-insulari, estendendosi ai fine riga e ai margini, fa vacillare l'architettura romanica della pagina. Le figurine non si agitano soltanto nelle spirali, ma scivolano anche nelle colonne del testo, riempiendo i vuoti creati dalla punteggiatura (figg. 111 e 112). Nel *Salterio* di Westminster, della fine del XII secolo, trovano spazio teste con foglie che escono dalla bocca.⁷⁷ Nel *Salterio* di Monaco (ca. 1200; Clm. 835) draghi e conigli si intrufolano alla fine e persino al centro della riga. Il *Salterio* del Trinity College di Cambridge (ca. 1220; B.11.4),⁷⁸ che ne copia la rappresentazione ciclica dell'Inferno, vi inserisce draghi intrecciati, sirene, pesci, galli e arieti affrontati, corse e cacce di animali, che talvolta occupano più della metà della giustezza, fino ad arrivare agli otto decimi. Sembra che il copista si sia sforzato di lasciare loro il maggior spazio possibile. Questo sistema, che diventa comune nel corso del Duecento, riprende una tradizione remota. Il *Book of Kells* (VIII secolo),⁷⁹ in cui Nordenfalk⁸⁰ ha rilevato fantasie che «anticipano in modo sorprendente le *drôleries* gotiche», conclude o spezza molte righe con bestie e piccoli mostri, tra i quali figurano anche galli (c. 65), pesci (cc. 71 e 282) e una sirena (c. 177). La fauna ornamentale, compressa all'interno di una stretta cornice, si ricomponе con notevole precisione.

Il fine riga zoomorfo si diffonde anche nel Nord-ovest della Francia. Un *Salterio* e *Libro d'Ore* posteriore al 1220⁸¹ ne contiene una serie importante. È un bestiario dorato, dai tratti nervosi e sottili: draghi, esseri fantastici, un'intera famiglia di cinghiali (sempre in oro), un topo suonatore e un gran numero di quadrupedi con il tronco che, assottigliandosi, si contorce o addirittura si attorciglia più volte alla vita come un serpente, sic-



111. FINE RIGA: A. *Book of Kells*, VIII secolo. Dublino, Trinity College, 58. B. *Salterio* detto di Bianca di Castiglia, secondo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 1186. C. *Salterio e Libro d'Ore* della Francia nord-occidentale, posteriore al 1220. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1073 a.

ché l'animale sembra formato di due pezzi congiunti. Ora, tutta questa fauna dorata, compresa la creatura dalla vita sottile o anodata, è riprodotta nel *Salterio* di Parigi detto di Bianca di Castiglia (secondo quarto del XIII secolo).⁸² L'identità di forma e di fattura è tale che la si potrebbe credere della stessa mano. Questa miniatura, quali che siano il luogo di esecuzione e l'arti-





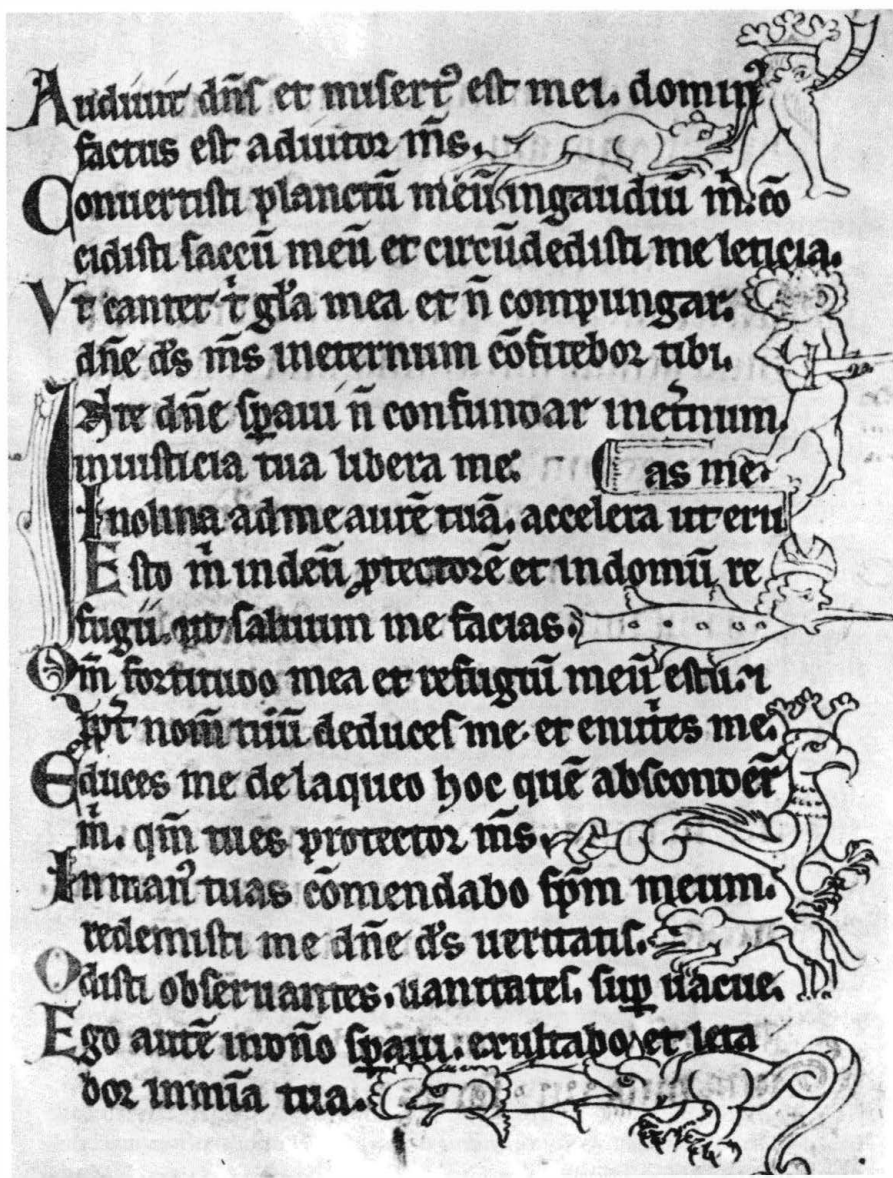
112. FINE RIGA: A. *Salterio* londinese (?), ca. 1220. Cambridge, Trinity College, B. 11.4. B. *Salterio* di Isabella di Francia, seconda metà del XIII secolo.

sta, mostra una massiccia introduzione dei motivi franco-insulari nelle opere di « transizione » più importanti. La grande scuola gotica li utilizzerà a sua volta. Il *Salterio* destinato probabilmente a Isabella di Francia (anteriore al 1270)⁸³ riempie i fine riga con bestie piene di vita e draghi filiformi disposti in intrecci così minuziosi e complessi da ricordare l'arte degli «Scoti».

Ripresi dalle scuole tedesche, questi ornamenti diventano più impetuosi. Gli animali, le figure grottesche, i pesci con testa umana, un personaggio con due teste, i *grilli*, le inusitate bestiole che brulicano nella composizione del testo di due *Salteri* – uno di Engelberg (fig. 113), l'altro della diocesi di Basilea (ca. 1260)⁸⁴ – possiedono una brutale vitalità del tutto in contrasto con la raffinatezza e la preziosità della miniatura parigina. Il disegno, dal tratto potente, non ravvivato dal colore, va accostato a quello di alcuni manoscritti inglesi, dove si manifesta lo stesso umorismo.⁸⁵ Le *drôleries* dei fine riga, succedendo alle *drôleries* delle lettere, prendono la stessa via di trasmissione diretta.

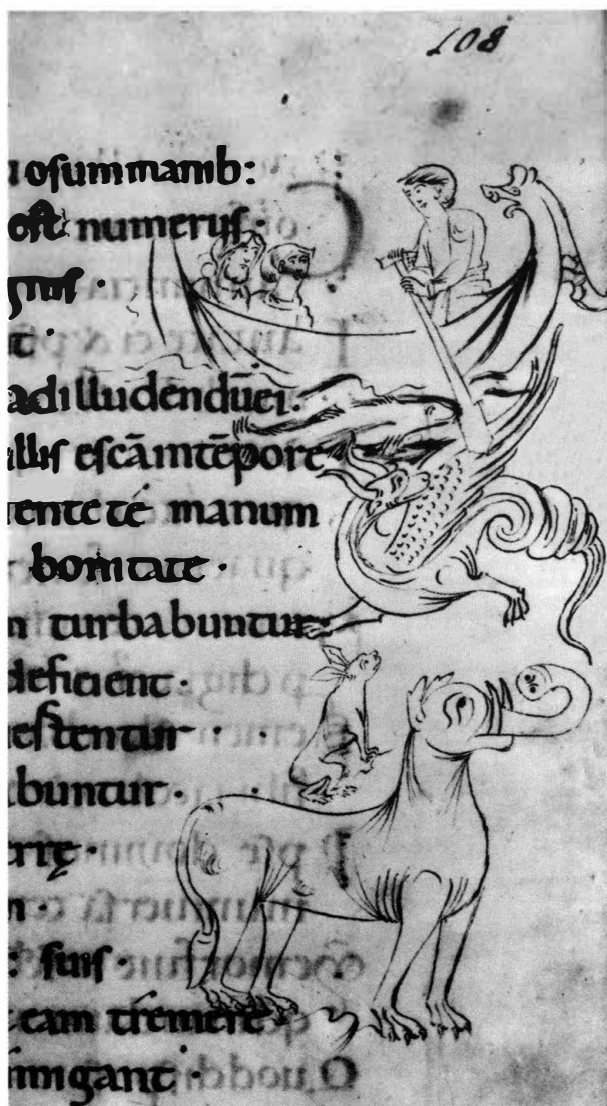
La rigida costruzione della colonna del testo è alterata da questa profonda penetrazione della decorazione animata nel suo stesso corpo. Il margine, dal canto suo, subisce la medesima invasione. La sua riconquista, che prepara il terreno alla fioritura delle piante rampicanti, avviene gradualmente con la diffusione dei temi elaborati durante l'XI e il XII secolo. Nei manoscritti di area nord-occidentale l'ordine della pagina nettamente delimitato, riaffermatosi in Occidente dopo le digressioni ellenistiche e celtiche dell'alto Medioevo, è ancora assai poco solido, ed è pertanto in quelle regioni che si produce la sua decisiva disgregazione. Talvolta perfino la distribuzione delle scene si richiama a questi canoni, contrari alla legge romanica classica.

Matthieu Paris ne è un fedele interprete nelle sue *Croniques* – terminate verso la metà del XIII secolo⁸⁶ –, in cui si riallaccia al-



113. FINE RIGA: Salterio di Engelberg, seconda metà del XIII secolo.

la tradizione dei *Salteri* con illustrazioni sui margini, secondo la maniera bizantina.⁸⁷ Quello di Bury St. Edmunds sovrappone, alla carta 108, un elefante, una lepre, un drago, un mostro marino e un'imbarcazione (fig. 114). I soggetti corrispondono al testo:



114. ILLUSTRAZIONE DEI MARGINI: *Salterio* di Bury St. Edmunds, prima metà dell'XI secolo. Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 12.

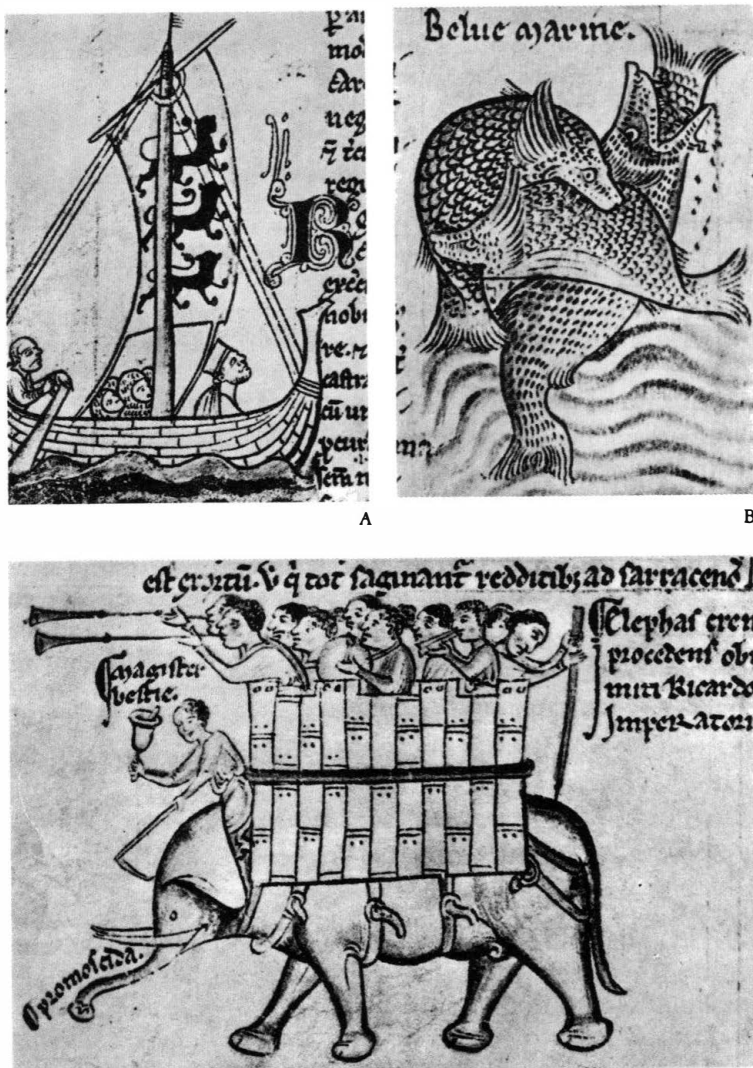
La terra è piena delle tue creature.
Ecco il mare spazioso e vasto:
lì guizzano senza numero
animali piccoli e grandi.
Lo solcano le navi...

(*Salmi*, 104, 24-26)

ma i disegni sono combinati con estro, come capricci miniati. Le fantasie dei fine riga e dei bordi gotici si trovano prefigurate fin dalla prima metà dell'XI secolo. E anche molte delle immagini che accompagnano la cronaca duecentesca di Enrico III, pur riferendosi agli avvenimenti raccontati, hanno il sapore della *drôlerie*. Alcune imbarcazioni, un elefante – quello visto da Riccardo di Cornovaglia nel 1240 a Cremona – riappaiono qui nella medesima collocazione all'interno della pagina (fig. 115); il corpo a corpo dei londinesi con gli abitanti dei sobborghi (1222) è come l'immagine di due lottatori romanici; la morte di Falco de Bréauté, avvelenato nel 1226, è illustrata mediante una testa con un pesce in bocca di fronte a un diavolello villosso, come in una grottesca; la battaglia delle balene al largo delle coste inglesi, avvenuta nel 1241, è rappresentata con alcuni pesci che si addentano l'un l'altro come draghi celtici, dei quali abbiamo seguito l'inserimento nella decorazione delle chiavi di volta.

Si è pensato⁸⁸ che la ripresa di questi sistemi dei margini fosse probabilmente dovuta al fatto che lo storiografo avesse consultato manoscritti anglosassoni. Grazie al suo *scriptorium*, Saint Albans sarebbe diventato un importante centro di studi, dove si assiste al risveglio di tesori secolari. Ma questo perentorio ritorno rappresenta solo un episodio dell'evoluzione generale. Nelle serie correnti, la cornice di giustezza non viene abolita tutto a un tratto. Inizialmente la si vede cedere attorno alle iniziali romaniche; solo in seguito si apre alle creature che vi erano da tempo imprigionate.

In un *Salterio* della fine del XII secolo, forse proveniente dalla diocesi di York, le iniziali protendono energicamente le loro aste verso l'esterno.⁸⁹ La gamba di una M scappa con un mostro alato. Una D reca sull'asta superiore un uccello, un'altra un asino suonatore (fig. 116). Sono già grottesche da margine. Ma questo territorio diventerà dominio dei draghi, anch'essi inizialmente acquartierati nelle iniziali. William de Brailes, attivo fra il 1220 e il 1240, li dispiega da un capo all'altro della pagina, in alto, come un frontone – una doppia bestia con una sola testa –, o lungo l'intero bordo laterale.⁹⁰ In un manoscritto dell'Inghilterra meridionale (prima metà del XIII secolo)⁹¹ due lati del testo sono incorniciati da un vortice di tre draghi che si



115. ILLUSTRAZIONE DEI MARGINI: *Cronique* di Matthieu Paris, metà del XIII secolo. Cambridge, Corpus Christi College, 16. A. Carta 75, Nave del re, 1230. B. Carta 140, Battaglia delle balene, 1241. C. Carta 151, Elefante di Cremona, 1240.

divorano l'un l'altro. Nel *Salterio* del duca di Rutland (Belvoir Castle),⁹² databile con precisione grazie al riferimento a Edmond de Laci (m. 1257), alcuni formidabili animali, muscolosi, nervosi, dalle teste simili a quelle di un asino o di un mulo, con muso allungato e lunghi orecchi, formano, in uno slancio furioso, le



116. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Libro d'Ore* di William de Brailes, 1220-1240. Già Collezione Dyson Perrins. B. *Salterio* di York (?), fine del XII secolo. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 143. C. *Bibbia* di William de Brailes o della sua scuola, ca. 1230. Già Collezione Dyson Perrins.

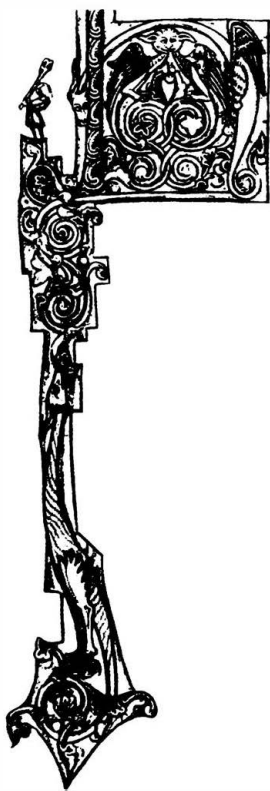
pance di una B a tutta pagina, la cui gamba è costituita da due leoni cavalcanti da guerrieri che li combattono (un motivo presente su molti margini inferiori o superiori) (fig. 117). La loro pelle striata conserva le zebreature dei rettili romanici (*Bestiario* del British Museum, fine del XII secolo; Harley 4751). E gli stessi draghi striati si trovano dall'altra parte della Manica, serpeggianti in spazi prima inaccessibili (fig. 118). Due *Bibbie* provenienti dall'abbazia di Saint-Éloi-lès-Arras (ca. 1260)⁹³ e un *Evangelario* di Cambrai (ca. 1260; Cambrai, 189) li fanno correre lungo il testo e fra le sue colonne, dove si ritrovano, simmetricamente duplicati, con la testa in comune e i colli intrecciati. Talvolta attorno alle loro lunghe code si arrotolano quadrupedi e serpenti. Le bestie sono colorate con vivacità, alcuni draghi in rosso, altri in blu, sempre zebrati. Ogni tanto esse ricevono teste di uccello, di capro, di uomo, ma la testa di asino è la più frequente. La specie si diffonde ampiamente nel Nord-ovest della



117. DRAGHI ZEBRATI: *Salterio* del duca di Rutland, ca. 1250. Belvoir Castle.

Francia. In un *Salterio* della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (ms. 280) e nella *Bibbia* di Marquette presso Lille (ca. 1270)⁹⁴ è riprodotta sui bordi con lo stesso muso e le stesse striature del manoscritto di Belvoir Castle.

Sono questi mostri dal corpo flessuoso, che si intrufolano dappertutto srotolandosi e arrotolandosi su qualsiasi curva, a ri-



118. DRAGHI ZEBRATI: *Bibbia* dell'Abbazia di Saint-Éloi-lès-Arras, ca. 1260. Già Collezione Yates Thompson.

conquistare in certo qual modo il margine, aprendo così la strada a un intero mondo di creature. In William de Brailes⁹⁵ si ritrovano uccelli affrontati su viticci che formano la coda di una S, e un diavoletto di fronte al Cristo all'interno di un'iniziale. Talvolta anche le composizioni delle scene combinano elementi dei margini. La passerella su cui gli animali entrano nell'Arca è calata sul bordo. Il gallo che cantò due volte (per questo ve ne sono due) e l'apostolo singhiozzante sono relegati fuori del pannello a medaglioni con il *Rinnegamento di san Pietro*, sormontati da due draghi con un'unica testa. Nella *Bibbia* di Guglielmo di Devon (Inghilterra meridionale, 1251-1274),⁹⁶ lo stesso frontone zoomorfo diventa la pista di una corsa di cani dietro una lepre e un cervo (fig. 119). Ma il *Salterio* del duca di Rutland, con le sue bestie zebrate, è fra i primi a mostrare lo sviluppo sistematico dei capricci sui margini. Mostri, diavoli, grottesche,



119. FRONTONI ZOOMORFI:
A. *Libro d'Ore* di William
de Brailes, 1220-1240. Già
Collezione Dyson Perrins.
B. *Bibbia* di Guglielmo di
Devon, 1251-1274. Londra,
British Museum, Royal I
D. 1.

A



B

animali (la volpe e l'airone, i topi che impiccano un gatto) si intrufolano, dietro i draghi, nei bordi inferiori (fig. 120). Fra i soggetti specificamente romanici si riconoscono un doppio quadrupede con busto di donna, un acrobata con la testa fra le gambe, un personaggio con due busti. I lottatori che si azzuffano (cc. 11 e 42) riproducono la composizione che in una *Bibbia* di Tommaso Becket (ca. 1170) e nel Pietro Lombardo di Saint-Germain-des-Prés a Parigi (anteriore al 1192)⁹⁷ affiorava dalle spirali delle lettere (fig. 121). Matthieu Paris (*Battaglia dei londinesi e degli abitanti dei sobborghi*) e lo stesso Villard de Honnecourt⁹⁸ si sono serviti del medesimo gruppo.

In queste combinazioni il ramo artesiano della famiglia di draghi zebrati risulta meno prolioso. La decorazione è dominata da rettili accompagnati talvolta da piccole creature: uccelli, grifoni, cacciatori, guerrieri. I coevi *Salteri* di Liegi,⁹⁹ in cui si ritrovano mostri striati, moltiplicano invece con particolare profusione le figurine buffe, ancora involuppate nei viticci oppure libere.

Non si incontra ancora nulla di simile nella miniatura parigina, in cui inizialmente i rettili dei margini rimangono rigidi.¹⁰⁰ Le prime ventotto carte del *Vangelo* della Sainte-Chapelle (1260-1270) – eseguite prima dell'interruzione del lavoro – presentano sui margini e fra le colonne del testo soltanto draghi – uno dei quali con torso di donna –, senza altri motivi animati. Il margine gotico si forma gradualmente, ed esplode nella sua natura fiabesca solo con il risveglio degli «alessandrinismi medioevali», alimentati dalle loro fonti peculiari. Il fatto che la prima fase della decorazione dei margini si sviluppi non tanto attraverso l'invenzione di temi nuovi, quanto mediante l'affrancamento di una fauna e un'umanità romaniche – che in origine vivevano soprattutto nelle spirali e nelle lettere –, determina l'aspetto duale che essa presenterà in seguito.¹⁰¹

Nel complesso delle vaste correnti che, alimentate dal passato, sulla base di quest'ultimo si evolvono fino alla metà del Duecento e anche oltre, sono i cicli del Nord-ovest a contribuire maggiormente al rinnovamento dei repertori fantastici e alla loro assimilazione. Le scuole dell'Est, meno flessibili, più eteroclitiche, formate da opposizioni di stili e di epoche, divergono da quelli – fatta eccezione per i casi in cui sono soggette ad apporti insulari o della Champagne – per l'invariabilità degli elementi e la purezza, il rigore della trasposizione delle forme primitive. Con gli arcaismi che accumulano in questo periodo esse diventano, per l'Europa, un'importante culla di mostri, ma è in Inghilterra e nelle scuole continentali della Manica che si realizza, nel frattempo, l'integrazione. La sintesi definitiva avverrà in due tappe: diffusione del fenomeno gotico, che riunifica i grup-

ribus manuum suarum comprehendit peccatores.
omittantur peccatores in infernum: omnes
gentes que obliuiscuntur deum.
uocem non in finem obliuio erit pauperis:
patientia pauperum non peribit in finem.
exurge domine non confortetur homo: in
dicentur gentes in conspectu tuo.
construe domine legis latorem super eos: sci-
ant gentes quoniam homines sumus.
et quid domine recessisti longe: despicis in
opercuntibus in tribulatione.
humili superbit impius incenditur pauper comp-
henduntur in consiliis quibus cogitant:
non laudatur peccator in desiderijs anime
sue: & iniquus benedicitur.
exaltauit dominum peccator: secundum mul-
titudinem ire sue non queret.
non est deus in conspectu eius: iniquitate
sunt ire illius in omni tempore.
inferuntur iudicia tua a facie eius: omni





A fianco e sopra: 120. «DRÔLERIES» A FONDO PAGINA: *Salterio* del duca di Rutland, ca. 1250. Belvoir Castle.



A



B



C

121. LOTTATORI: A e C. *Salterio* del duca di Rutland, ca. 1250. Belvoir Castle.
B. Iniziale. *Bibbia* di Tommaso Becket, ca. 1170. Cambridge, Trinity College, B. 3.11.

pi nella sua integrità; risveglio del fenomeno periferico dopo il cedimento dei grandi canoni classici. I germi erano già presenti nelle persistenze romaniche celate nei grandi centri innovatori. Senza esercitare ovunque un'azione diretta con la stessa intensità, tutta la fascia delle sopravvivenze contribuisce, con il clima che riesce a creare, alla resurrezione dei mondi trasfigurati e dei prodigi. Spesso il sincronismo delle epoche permette una trasmissione immediata di temi che, in uno stesso centro culturale, sono separati da più di un secolo.

V *Il risveglio della plastica romanica*

I. FORME ROMANICHE NELLE CORNICI GOTICHE. La chiave di volta: gli arcaismi inglesi, gli arcaismi del continente; motivi della prima architettura gotica, apporti insulari. Lo *spandrel* – pennacchio fra gli archi: resurrezione della fauna fantastica, composizioni triangolate. Conquista dei medaglioni quadrilobati: l'Islam e l'espansione del bestiario di Rouen.

II. TRASPOSIZIONE SUI SUPPORTI GOTICI. Il doccione: statue gotiche rovesciate e mostri architettonici. Il peduccio e la mensola: massiccio ritorno ai soggetti e alle tecniche della composizione del XII secolo; rilievi zoomorfi; reimpieghi romanici. Gli atlanti e i nuotatori romanici drammatizzati. Un'erede del capitello romano: la misericordia degli stalli.

III. REINTEGRAZIONE E ABBONDANZA. Il capitello: reintegrazione della decorazione animale e istoriata. Arcaismi e barocco romanici. Contaminazione del fregio. Il fregio zoomorfo rigenerato. Il *crochet* e il suo bestiario fiammeggiante. I timpani «romanici» e araldici. Abbondanza di forme e soggetti romanici alla fine del Medioevo.

IV. RINASCITA DEI MONUMENTI ROMANICI NELLA PITTURA DELLA FINE DEL MEDIOEVO E NELL'ARCHITETTURA DEL PRIMO RINASCIMENTO. Stile architettonico misto. Il romanico fantastico. Il romanico rigoroso. Scultura romanica nei quadri dei pittori. La leggenda dell'architettura romanica. Confusione fra romano e romanico.



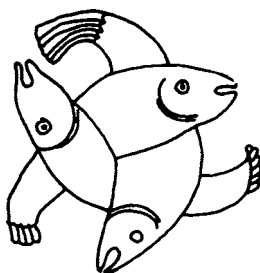
Le persistenze romaniche, che vanno ben al di là del XII secolo, non rappresentano l'ultima fase di un mondo che langue nei centri gotici e sopravvive negli ambienti più o meno «ritardatari», ma costituiscono aspetti profondi e permanenti, il cui generale riaffermarsi contrassegna in modo deciso l'ultimo periodo del Medioevo. Nella decorazione scultorea questo rinnovamento si manifesta attraverso il ritorno alla legge della cornice e dell'ornamento, con le conseguenti deformazioni, e attraverso la reintegrazione di repertori specifici. I sistemi tornano progressivamente a definirsi a mano a mano che la scultura gotica supera lo stadio dell'equilibrio e della grazia, flettendosi in linee e assi molteplici, e arricchendosi al tempo stesso di forme ricercate e di ciò che viene impropriamente definito realismo. La disgregazione dell'ordine armonioso della figura e dello spirito, nella ricerca dell'espressione e del movimento, condiziona e accelera questa ripresa. Lo sviluppo prende corpo su un'architettura che a sua volta si rinnova in un eccesso decorativo. Il vacillare della rigida armatura in infinite ramificazioni attorno alle masse murali e ai supporti monumentali ripristinati, la formazione di un ornamento sempre più scavato e tormentato favoriscono il risveglio dei temi antichi, che si accumulano in un intreccio ornamentale sovraccarico, su superfici solide e in volumi pieni. Due principi opposti caratterizzano dunque l'evoluzione. La statuaria è definitivamente respinta dall'edificio e vi si aggrappa come elemento accessorio, proprio allorché la decorazione zoomorfa vi si incorpora pervenendo a una completa fusione, e il monumento stesso finisce per essere divorato dall'ornamento. Il processo è duplice: restaurazione dei temi romanici nella loro integrità; sviluppo su nuovi fondamenti. La fonte sotterranea scaturisce spontaneamente quando non vi sono più ostacoli, mentre i fattori periferici agevolano l'espansione.

L'evoluzione delle chiavi di volta illustra bene questi avvicendamenti. Dopo la fase «romanica» della prima architettura gotica – con le rose, i girotondi di figure umane e animali – è la fioritura delle corone vegetali e, dalla fine del XIII secolo, dei blasoni a costituire la regola principale. Se vi sono scolpiti angeli o santi (Auxerre, Chartres, Évreux, Semur-en-Auxois, Basilea, Zurigo), questi si comportano come nei medaglioni coevi. Le chiavi di volta istoriate, eccezionali nel continente, proliferano in Inghilterra con il *decorated style*.

Nel chiostro di Norwich (1330-1338)¹ circa cento rilievi ripro-



A



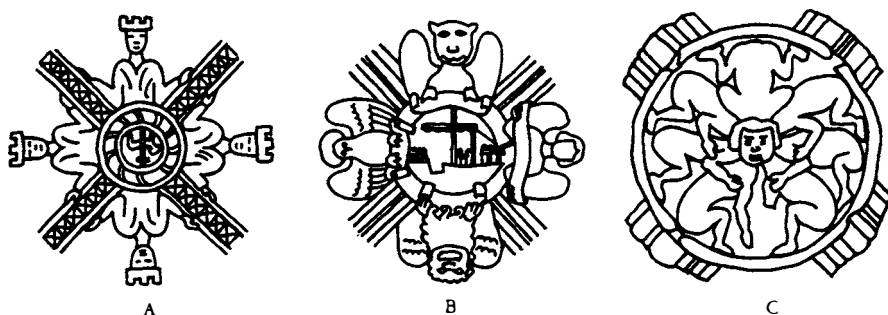
B

122. PESCI INTRECCIATI: A. Battaglia delle balene. *Cronique* di Matthieu Paris, metà del XIII secolo. Cambridge, Corpus Christi College, 16. B. Bristol, chiave di volta della Cattedrale, XV secolo.

ducono le scene dell'*Apocalisse*, tratte da un manoscritto dell'Inghilterra orientale. Dal canto loro, sirene, mostri, grottesche e tutte le combinazioni teratologiche antiche ritornano in auge. I tre pesci intrecciati che in Matthieu Paris rappresentavano una lotta di balene si ritrovano su numerose volte del XIV e del XV secolo (Bristol, Beaulieu, Gloucester, Peterborough; fig. 122).² Parallelamente, le chiavi di volta con testa rivivono sotto forma di antica testa di foglie modernizzata. Gli esempi si contano a centinaia. Facce contratte, tranquille, drammatiche appaiono fra la vegetazione ricciuta, viva o frastagliata, sostituendosi alle maschere arcaiche.³

Riuniti nel medesimo gruppo decorativo, i sistemi non tardano a uniformarsi. Perfino le composizioni di scene che presentano elementi tipicamente gotici si assoggettano, a un certo punto, alla sudditanza nei confronti del romanico. I personaggi si incurvano, si inarcano, adattandosi alla cornice circolare. Sciami di corpi e di teste sono appesi alle volte. All'interno dei medaglioni, il cui rilievo in origine si sviluppava liberamente, si ricompongono rose, ruote, grappoli umani. A Tewkesbury (prima metà del XIV secolo)⁴ la scena della *Natività* è rappresentata come un girotondo con Maria, Giuseppe e gli animali ruotanti attorno alla culla. A Peterborough (XIV secolo) e a Westminster a Londra (XV secolo)⁵ gli angeli racchiudono la Vergine dell'*Assunzione* in un anello antropomorfo. Lo spazio è di nuovo magnetizzato, e le figure vi si trovano come reimmerse in un ambiente antico.

Il continente segue lo stesso sviluppo, ma limitato ad alcuni motivi precisi. Le maschere scolpite nei pennacchi fra le nervature, come a Parigi o a Noyon, persistono a Strasburgo (navata terminata nel 1275) e a Carcassonne (inizio del XIV secolo),⁶ le



123. CHIAVI DI VOLTA ANTROPOMORFE E ZOOMORFE: A. Chars, ca. 1160. B. Bayonne, XIV secolo. C. Bayeux, porte d'Artenai, XIV-XV secolo.

figure a raggiera, del tipo di Chars e di Étampes, si ritrovano a Bayonne (XIV secolo), dove al posto dei re compaiono gli animali simbolici dei quattro Evangelisti. I draghi ruotanti attorno a una rosa, come nella Champagne, in Inghilterra e financo in Moravia, riappaiono verso il 1290 a Marburg (Castello),⁷ con la coda appesantita da un lussureggiante fogliame. A Saint-Wandrille, nel chiostro (inizi del XIV secolo),⁸ una chiave di volta è costituita da una rosa formata da quattro teste – di donna, di moro, di uomo e di satiro – in mezzo a un girotondo composto da due geni dalle ali svergolate, una bestia ululante ricoperta da un drappo e un drago. Associata a soggetti enigmatici, la composizione diventa simile a un ideogramma. Fra questi ornamenti non di rado appaiono anche le teste con foglie, frequenti in tutta la vegetazione gotica (Villard de Honnecourt ne fornisce quattro varianti). I musei di Cluny, Digione, Montier-en-Der, Colmar, Zurigo, Friburgo in Brisgovia e Norimberga ne possiedono esemplari del XIV secolo,⁹ che estendono le grandi serie di chiavi di volta inglesi lungo una traiettoria orientata verso est. A Bayeux (porte d'Artenai)¹⁰ sette corpi umani sono posti a raggiera attorno a un'unica testa in comune (fig. 123), riprendendo la disposizione assunta a Oxford (Christ Church) da quattro leoni. Nella chiesa di Notre-Dame a Hal (fine del XIV secolo)¹¹ un combattimento con la belva si svolge in circolo, come nella cattedrale di Exeter, mentre tre figure umane che si afferrano per i piedi compongono il cerchione di una ruota, i cui raggi sono formati dalle loro membra. Queste ultime riproducono esattamente un ornamento che già compariva sulle croci irlandesi e nel *Book of Kells*, e che Françoise Henry¹² ricollega agli apporti orientali. La sua ripresa nel Brabante – sicuramente da un modello d'Oltremania – in epoca così tarda rivela la straordinaria costanza delle forme appartenenti alle prime fasi del Medioevo.

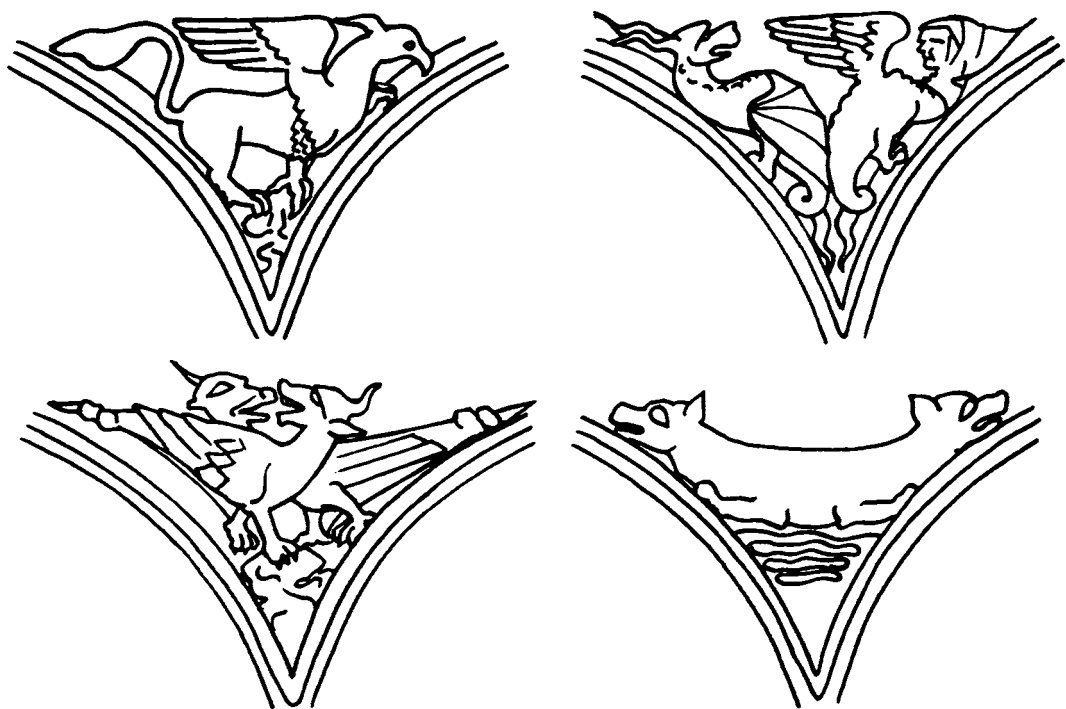


124. PERSONAGGI INTRECCIATI: A. *Book of Kells*, VIII secolo. Dublino, Trinity College, 58. B. Hal, Notre-Dame, chiave di volta, fine del XIV secolo. C. Stoccarda, chiave di volta, ultimo terzo del XIV secolo.

Lo stesso motivo si ritrova, in quel periodo, a Stoccarda,¹³ dove i tre uomini si afferrano per i piedi e per i capelli (fig. 124). Queste chiavi di volta, per quanto eterogenee, tracciano i solchi dello sviluppo di un certo numero di sistemi continentali: ripresa di un sostrato romanico locale innestato su supporti gotici, crescente azione degli arcaismi insulari, con ondate che aprono la via all'architettura fiammeggiante.

La decorazione scultorea fra gli archi, che l'Inghilterra ha reso, nel diffonderla, una prerogativa gotica, si evolve nella stessa direzione, ritornando, dopo la fioritura della nuova plastica, a combinazioni primitive. A Winchester, Chichester, Salisbury e Lincoln, come a Parigi (Sainte-Chapelle), Rampillon e Laon, si affermano versioni anticheggianti classiche, con Vittorie romane e angeli sorridenti con le ali dispiegate nei triangoli. Il tema dei sarcofagi, perpetuato sui reliquiari della Mosa, su alcune tombe (Troyes, Henri le Large, m. 1181; Obazine, XIII secolo) e su alcuni recinti di coro stuccati (St. Michael a Hildesheim, ca. 1190), domina per un certo periodo le arcatelle gotiche, in cui appaiono anche diverse composizioni che vi si adattano con difficoltà. In seguito, esso cede progressivamente il posto a un bestiario fantastico e alle convenzioni romaniche, le sole che facilitino il riempimento di quello spazio scosceso che gli *span-drels* inglesi hanno adottato per primi.

A Bourges le scene del basamento della facciata (ca. 1270-1280) si sviluppano ancora nel pittoresco disordine dell'ellenismo medioevale. Alcune parti tuttavia subiscono l'influenza della cornice: nel *Diluvio* due personaggi si rovesciano e seguono gli estradossi dell'arcatella nella loro caduta; un uomo, in piedi in uno di questi pennacchi, tiene due draghi contrapposti che vi si dispongono perfettamente.¹⁴ A Strasburgo¹⁵ tre serie si susseguono fra la seconda metà del XIII secolo e l'inizio del XIV: nel triforio (prime tre campate) con ibridi affrontati e due sire-



125. PENNACCHI SCOLPITI: Poitiers, schienale degli stalli, ca. 1300.

ne-pesci; nelle navate laterali con una fauna triangolata attorno a medaglioni, alcuni dei quali recano a loro volta temi zoomorfi antichi; nei contrafforti della facciata con gli *spandrels* invasi da grottesche e mostri. Tale successione attesta la crescente fortuna di queste combinazioni. Sugli schienali degli stalli della Cattedrale di Poitiers¹⁶ attorno al 1300 ricompaiono, solide e perfettamente costruite, bestie familiari agli scultori romanici: grifoni, draghi, un sagittario, un basilisco e un'anfisbena (fig. 125). Al posto di una plastica sovraccarica, che si espande sulla superficie come vegetazione, sorgono volumi pieni, corpi robusti – costruiti su triangoli, assi ortogonali, curve simmetriche – e al tempo stesso un'araldica espressiva. Si vedono anche una testa con foglie dentellate e due lottatori, di cui, ancora a Poitiers, nella chiesa di Saint-Hilaire, esiste una variante del XII secolo con due uomini che si tirano la barba a vicenda, derivante però dalla serie Villard de Honnecourt-Matthieu Paris-Salterio di Belvoir Castle. Gli angeli, con una corona in entrambe le mani, ricordano le belle figure dell'Angel Choir di Lincoln (ca. 1270).

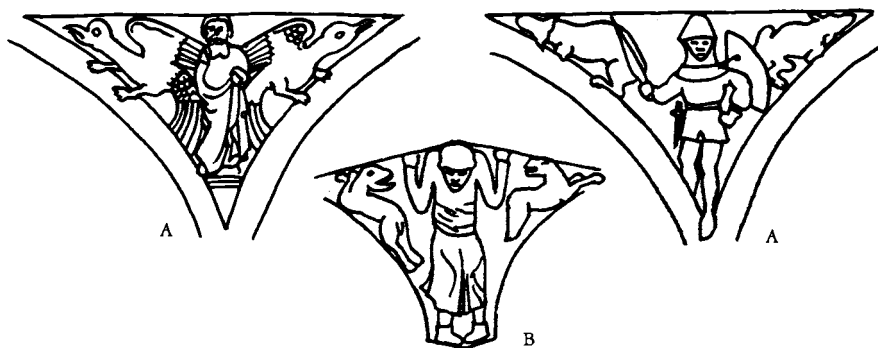
Il bestiario degli *spandrels* si ritrova sul recinto del coro di Notre-Dame a Parigi (XIV secolo)¹⁷ e sul portale settentrionale di



126. PENNACCHI SCOLPITI: Troyes, Saint-Urbain, XIV secolo.

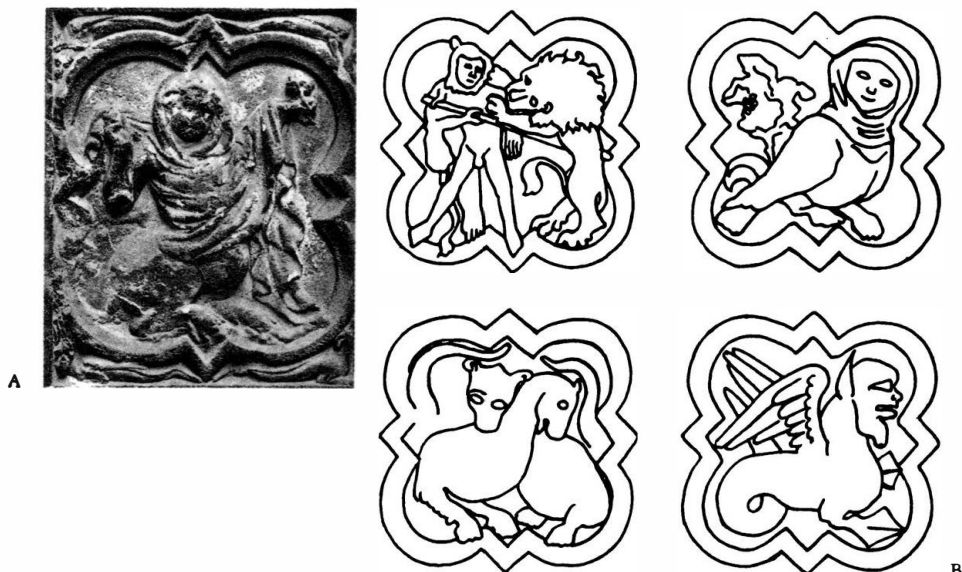
Saint-Urbain a Troyes (XIV secolo), dove abbonda fra le gimberghe (fig. 126). Le chiese del Brabante ne fanno ampio uso. Mascheroni, mostri tumidi, creature ibride, esseri bizzarri si diffondono durante il XIV e il XV secolo a Bruxelles (Notre-Dame du Sablon), Assche, Liegi (Sainte-Croix) e Courtrai.¹⁸ A Hal (fine del XIV secolo) un'intera cappella (l'ottava) presenta come decorazione soltanto musi e corpi rigonfi, bestie con volto umano e uomini con teste di animali, che si stagliano fra le arcatelle in un rilievo dilagante, dove i contatti con la cornice si ristabiliscono spontaneamente. La scultura di tutti i pennacchi del monumento è assoggettata alle stesse regole. I cavalieri del *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs* sprofondano nel triangolo ribaltandosi. Un feretro vacilla sull'estradosso. Dietro i personaggi in piedi sull'asse, le foglie si aprono come ali. Ai due lati compaiono al loro posto quadrupedi e uccelli contrapposti (fig. 127). Gli angeli fremono come uccelli e come foglie. Il trittico a ventaglio, di cui l'ambone di Sant'Ambrogio a Milano (rifatto, dopo la distruzione avvenuta per il crollo della volta, nel 1196) presenta un prototipo romanico con un uomo fra due leoni – sostituiti a Bourges da due draghi –, si rinnova sia come principio delle convenzioni architettoniche sia come tema figurativo.

Queste trasformazioni si manifestano anche nei medaglioni quadrilobati, che, ignoti alla scultura romanica, sono stati introdotti come scrigni di forme nuove. La Cattedrale di Rouen¹⁹ permette di determinarne con esattezza il momento cruciale. Sul portale della Calende (1270-1280) si svolgono senza soluzione di continuità, come sulle pagine di un libro, scene bibliche e vite di



127. PENNACCHI SCOLPITI: A. Hal, Notre-Dame, fine del XIV secolo. B. Milano, Sant'Ambrogio, ambone romanico.

santi. Le gracili figure, statiche e con teste minuscole, indifferenti al riempimento del fondo, sono prossime agli avori coevi. La calma, la grazia artefatta vengono meno, mentre sul lato opposto il portale dei Librai, posteriore di qualche anno (1290-1300), mostra un completo capovolgimento. Ai soggetti gravi, che compongono una serie logica, fa seguito un accostamento eteroclito «di temi giocosi, mostruosi, enigmatici» (L. Lefrançois-Pillon); alla compostezza subentra uno scatenamento accompagnato dal proliferare di una fauna chimerica e da un mutamento delle proporzioni umane: corpi tozzi, teste enormi, membra e muscoli atletici. Un'onda, sollevata dal consolidamento della legge della cornice, attraversa e gonfia la plastica. La sua azione si esercita non tanto sul contorno del rilievo, quanto sulla moltiplicazione dei punti di contatto che, collegati fra loro, definiscono una moltitudine di assi, principio che Focillon ha messo in evidenza nei movimenti di danza convulsi dei «giocolieri» romanici.²⁰ Le sagome sono in certo qual modo risucchiate da quattro lobi e si scompaginano in direzioni diverse, entrando contemporaneamente nel regno della metamorfosi. A questo proposito Mâle²¹ ha osservato che se esiste una notevole abbondanza di ibridi, ciò è dovuto al fatto che le loro parti sono «elastiche, facili da protendere in ogni direzione», e che, di conseguenza, soddisfano come meglio non si potrebbe l'esigenza di riempire lo spazio loro destinato. Questa osservazione coglie uno dei principi fondamentali della stilistica ornamentale e dei suoi effetti deformanti. La fantasia moltiplica senza posa i composti di uomo e bestia, ma fra questi sorgono nuovamente creature tipiche del XII secolo: centauri, sirene-uccelli, sirene-pesci, draghi, bestie in croce, combattimenti con il leone (fig. 128 B). Esseri fantastici si intrufolano anche fuori dal medaglione, negli spazi che rimangono fra i lobi e il rettangolo che lo racchiude. Bestiole appuntite e figurine umane simili a

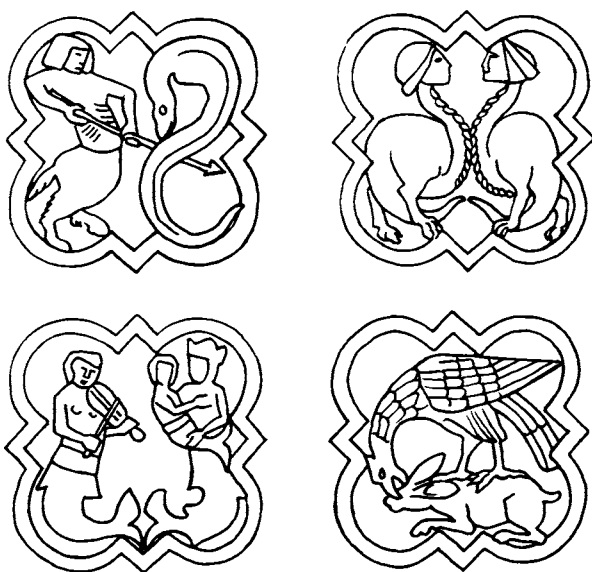


128. MEDAGLIONI SCOLPITI: A e B. Rouen, portale dei Librai, 1290-1300.

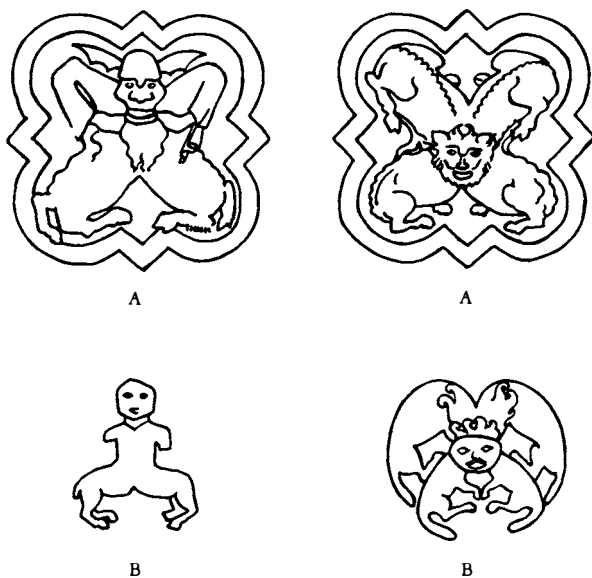
molluschi brulicano attorno al tondino della cornice, formando una seconda cornice animata (fig. 128 A). Il basamento contiene centocinquanta composizioni di questo genere, che, succedendo alle scene del *Genesi*, si presentano come prodigi della Creazione.

Lo sviluppo concorda con quello delle chiavi di volta inglesi, in cui ritornano la legge romanica della cornice e l'orrore del vuoto, accompagnati da una rinascita dei mostri. Tale sviluppo coincide altresì con l'intensificarsi degli apporti dall'Islam, che ha sempre alimentato il sostrato teratomorfo dell'Occidente, e da tempo ha introdotto nelle medesime armature lobate combinazioni simili con uomini inquartati e un bestiario favoloso.²² I personaggi capovolti – intercambiabili, secondo un gioco di rovesciamento di cui il *Salterio* di Peterborough (fine del XIII secolo) presenta una variante con cavalli all'interno di uno scudo – confermano tale influenza. Alcune lepri con un unico paio di orecchi in comune, di uguale provenienza – che ruotano del resto anche su numerose chiavi di volta d'Oltremarica –,²³ sono riprodotte a Lione (1310-1320), dove i due tipi di medaglioni di Rouen, quello del portale della Calende e quello del portale dei Librai, si trovano riuniti sul basamento della facciata.²⁴ Quest'ultimo conta un centinaio di motivi differenti, alcuni dei quali (gruppi contrapposti, animali sovrapposti, sirene) di carattere nettamente arcaizzante (fig. 129).

Il sistema si ritrova da un lato ad Avignone (una testa con foglie, una maschera barbata, un drago e un centauro), sul porta-



129. MEDAGLIONI SCOLPITI: Lione, basamento, 1310-1320.



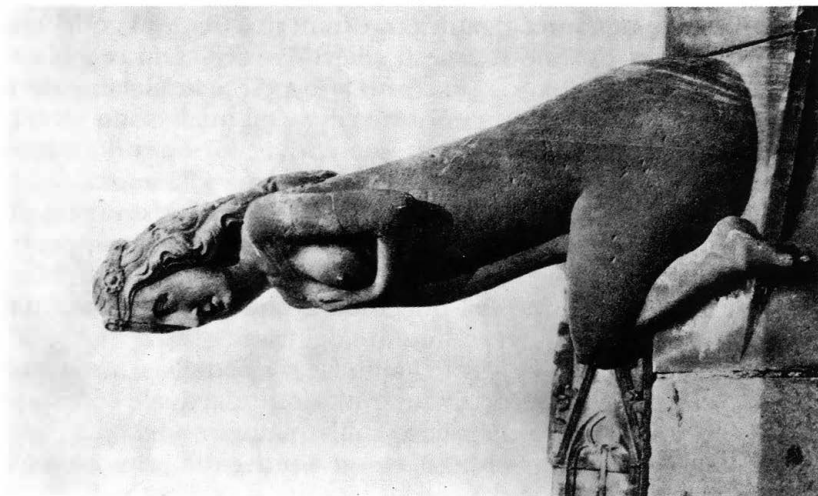
130. MEDAGLIONI SCOLPITI: A. Colonia, stalli, ca. 1350. B. Modelli romanici. Rilievi di Parthenay e di Venezia.

le della cappella di Clemente VI – che occupò, fino al 1342, il seggio episcopale di Rouen –,²⁵ dall'altro sugli stalli di Colonia (ca. 1360),²⁶ con un'importante serie la cui fattura e i cui assetti interni sono molto simili a quelli del portale dei Librai. Numerosi temi romanici – i quadrupedi in croce, come in Villard de Honnecourt, e sopra un basamento di Rolduc il leone con quattro corpi, come a Oxford e a Venezia, nonché l'uomo che ha per gambe due bestie affrontate, come nel pavimento di Saint-Omer, nel *Salterio* di Belvoir Castle e a Parthenay – confermano il progressivo affermarsi di questa ripresa (fig. 130). Dopo un periodo di tregua, forme e soggetti conservati apertamente o soppressi – a seconda delle zone geografiche e degli ambienti – riprendono ovunque vigore e tornano a circolare. Cronologicamente, il processo si intensifica nell'ultimo terzo del XIII secolo, ed entra nella fase decisiva attorno al 1300.

II

Il doccione gotico, nato nell'Île-de-France sotto forma di «ellenismo romanico», attraversa questi stadi successivi assumendo inizialmente l'aspetto di una figura libera, per ritornare in seguito alle sue prime combinazioni, arricchite e rinvigorite. In Saint-Urbain a Troyes²⁷ la balaustra del capocroce, terminata verso il 1266, proietta parallelamente al suolo alcuni personaggi, fra cui uno seduto a metà e un altro che si protende in avanti con una brocca (o un pesce?), concepiti per una posizione verticale. Statue dagli ampi drappaggi vengono rovesciate e trapassate dai pluviali. È l'epoca in cui l'uomo compare dappertutto, pure nelle sedi dei mostri, dove non tarda a subirne la legge. Doccioni antropomorfi con maschere grottesche e anche con teste di animali sorgono sullo stesso edificio. In Saint-Nazaire a Carcassonne e a Clermont, verso la fine del XIII secolo, i doccioni sono alati, cornuti come demoni. Viollet-le-Duc²⁸ ricorda, menzionandoli, che la propagazione delle forme umane in questo tipo di composizioni comincia proprio in quel periodo.

Spesso il personaggio è accovacciato. Gli subentra, ingrandendosi, la scultura grottesca fissata sotto il doccione, come già in Notre-Dame a Parigi (ca. 1220-1230). A Friburgo in Brisgovia (1300-1350)²⁹ l'uomo che sputa acqua piovana si combina con l'atlante, che assume le stesse dimensioni. Due personaggi sovrapposti si azzuffano protendendosi verso l'alto. Uno straordinario corpo di donna, con l'enorme sedere attaccato al con-



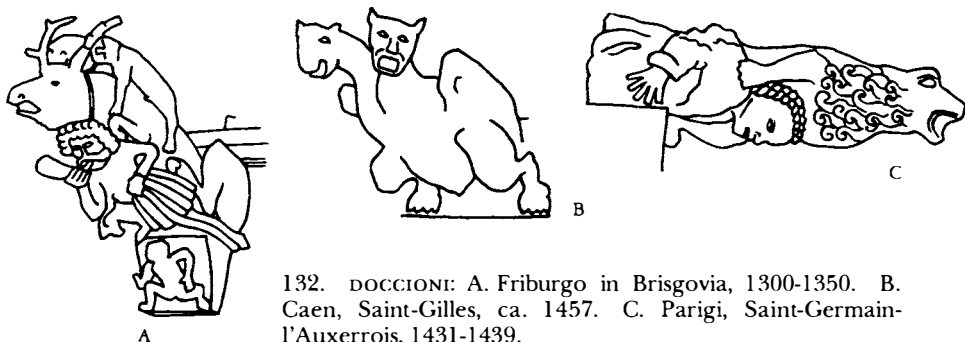
131. DOCCIONI: Friburgo in Brisgovia, 1300-1350.

trafforte, le gambe incrociate e il busto smisuratamente lungo che si assottiglia verso le spalle (fig. 131), e un uomo ugualmente nudo, piegato in due, con la testa che tocca i piedi in cima al muro cui si aggrappa, offrono altri esempi di questo tipo. Le figure si agitano convulsamente per adattarsi al loro supporto tubolare, balzando in fuori, distendendosi, modificando le loro posizioni, ognuna delle quali sfida le leggi della statica. Alle statue orizzontali fanno seguito degli acrobati. L'insieme dei doccioni di questo monumento, riprodotto in due raccolte,³⁰ illustra la varietà degli elementi che intervengono ora in un repertorio su cui, curiosamente, manca una documentazione sistematica. Vi si ritrovano le bestie dimezzate con il posteriore preso nel cornicione e i delfini delle case pompeiane – che conservano la suggestione e la spontaneità antiche –, e poi animali interi, un leo-

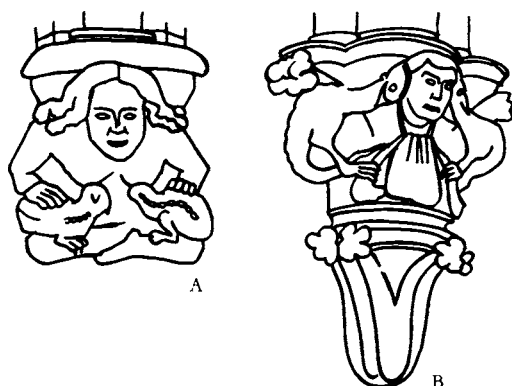
ne, un capro, una rana gigantesca. Chimere e demoni gotici si librano in cielo. Su uno di questi rilievi si svolge una caccia alla corsa. Un uomo che suona il corno è sospeso, parallelamente al suolo, sotto il ventre di un enorme cervo sul quale sono scolpiti due cani che si aggrappano alle sue corna. Pur essendo trattati con brutale realismo, i corpi si fondono in una sola massa.

Lo sviluppo del doccione è dominato dal contrasto fra il debordare della vita e la rigidità del blocco da cui essa erompe, fra l'agitazione degli esseri e la solidità della loro carcassa architettonica. La collocazione del doccione a una certa distanza dall'occhio determina l'ingrandimento dei tratti.

Generalmente nel XV secolo l'animale si assottiglia e assume un carattere di singolare ferocia,³¹ un'evoluzione alla quale corrispondono il restringimento del rilievo sull'armatura e una concentrazione degli effetti espressivi. Le zampe sono sottili, muscolose, le ali fermamente attaccate al corpo. La testa si contrae nell'atto di vomitare. Si slancia allegramente distendendo il collo, il quale assume dimensioni mostruose diventando una sorta di organo nuovo, creato dalla funzione. L'adattamento di soggetti diversi a uno stesso tracciato e a un medesimo asse favorisce la trasposizione di corpi e membra, sicché gli ibridi divengono sempre più numerosi. In questa categoria trovano nuovamente posto anche alcuni gruppi – a Dieppe un personaggio a cavalcioni di un altro, a Saint-Germain-l'Auxerrois a Parigi un uomo e un leone –, e perfino creature tipicamente romaniche come la sirena-pesce (Dieppe)³² o l'uccello bicefalo (Saint-Gilles a Caen, ca. 1457; fig. 132). «*Gargouilles de boiz faictes par maniere de bestes serpentines*» e «*en figures d'estranges bestes*» sono menzionate in un preventivo del 1409 per il castello di Rouen.³³ I termini di questa stipulazione, che prevedono bizzarrie convenzionali, definiscono tutto un programma zoomorfo medioevale che viene sviluppato sistematicamente anche dalla mensola e dal peduccio gotici. Qui, tuttavia, poiché lo sgrossamento



132. DOCCIONI: A. Friburgo in Brisgovia, 1300-1350. B. Caen, Saint-Gilles, ca. 1457. C. Parigi, Saint-Germain-l'Auxerrois, 1431-1439.

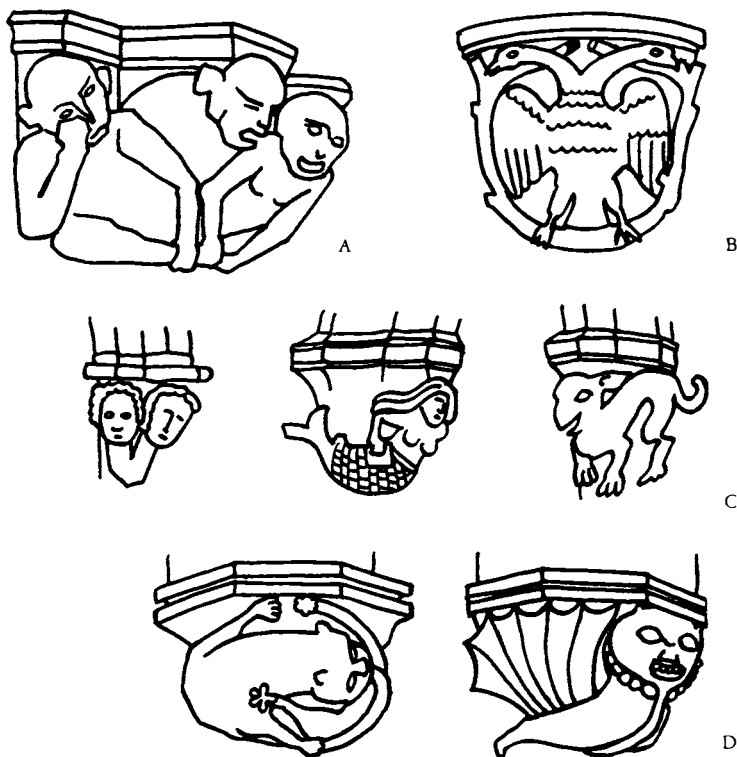


133. MENSOLE SCOLPITE: A. Semur-en-Auxois, triforio, metà del XIII secolo. B. Saint-Père-sous-Vézelay, navata, metà del XIII secolo.

conico non è molto diverso dal calato del capitello romanico, non si tratta tanto di un rinnovamento e di una trasposizione, quanto di un ripristino, nella stessa forma, di vasti repertori antichi.

Il sistema, portato a compimento sotto le statue, si diffonde sotto le nervature e sotto le colonnine. A Bourges, nel cunicolo che conduce alla cripta (prima metà del XIII secolo)³⁴ le ogive sono sostenute da mensole con maschere, animali contrapposti e personaggi-*crochets* di rozza fattura. Saint-Père-sous-Vézelay (peduccio della navata)³⁵ e Semur-en-Auxois (mensola del triforio)³⁶ riprendono, attorno alla metà del XIII secolo, una serie di questi motivi, fra i quali l'avaro con una borsa al collo – le orecchie del quale, sorde ai lamenti dei poveri, sono divorate da draghi – e la Lussuria, con due mostri affrontati appesi ai seni (fig. 133). Ma il ritorno massiccio di queste combinazioni si realizza solo nel quadro generale, cioè a partire dal 1300.

A Mantes³⁷ tutte le mensole delle volte al di sopra dei matronei, rifatte nel XIV secolo, sono decorate da bestie, sfingi con coda di serpente e uomini alati, intagliati all'interno del cono. A Clermont (torre della Bayette, ca. 1334) e ad Augusta (XIV secolo)³⁸ alcune creature scimmiesche compongono oggetti angolari come sui capitelli di due secoli prima. Altre figure particolari – sirena a coda di pesce, uomo a due teste (Saint-Nicolas-du-Port), aquila bicefala (Thorailles),³⁹ quadrupede circolare (Saint-Gervais a Falaise), quadrupede passante (Verneuil) – ricompaiono frequentemente (fig. 134). A Bayeux,⁴⁰ nella Sala capitolare, all'inizio del Quattrocento riappaiono un uomo con corpo duplice, vestito secondo la moda del tempo e con una maschera barbata di aspetto quasi luterano, e una chimera a due tronchi con le ali di *kerubh* assiro, della quale solo la faccia tradisce, per il ghigno e



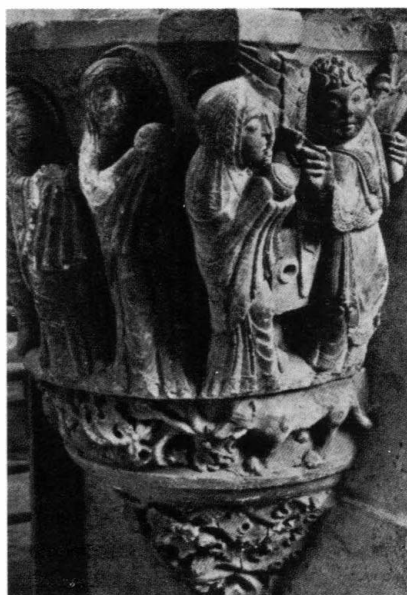
134. MENSOLE SCOLPITE: A. Clermont, torre della Bayette, ca. 1334. B. Thorailles, XIV secolo. C. Saint-Nicolas-du-Port, XV secolo. D. Falaise, Saint-Gervais, XV secolo.

il modellato, l'epoca recente (fig. 135). L'aspetto dell'animale è talmente arcaico che Louis Bréhier lo ha riprodotto, nel suo studio sull'arte cristiana, come esempio della fauna fantastica del XII secolo.⁴¹

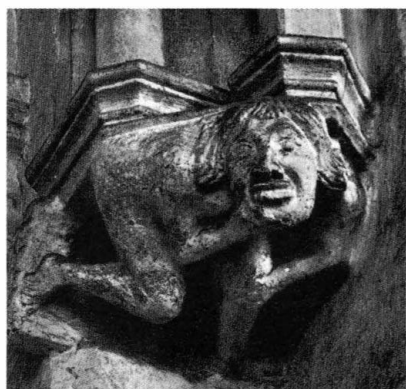
Talvolta nella decorazione vengono utilizzati pezzi romanici autentici. Nella chiesa di Saint-Pierre a Dreux un'acquasantiera combina un capitello proveniente dall'antica abbazia di Saint-Étienne con un peduccio del XV secolo: i personaggi (*Le pie donne al Sepolcro*) del calato reimpiegato poggiano con sconcertante naturalezza sopra un fregio attuale di animali e fogliame frastagliato. I loro volumi compatti, le pieghe rigide e contorte delle vesti si accordano in modo singolare con le masse e i vortici della scultura fiammeggiante. Una volta adattati il profilo e le modanature, l'insieme si presenta come un solo pezzo (fig. 136). A Deuil un capitello romanico istoriato sostiene l'imposta di una volta del XVI secolo.⁴² Nell'arte gotica «classica» simili reimpieghi sono impossibili.



135. MENSOLE SCOLPITE: Bayeux, Sala capitolare, inizi del XV secolo.



136. REIMPIEGO DI UN CAPITELLO ROMANICO: Dreux, Saint-Pierre, acquaniera, XII e XV secolo.



A



B



C

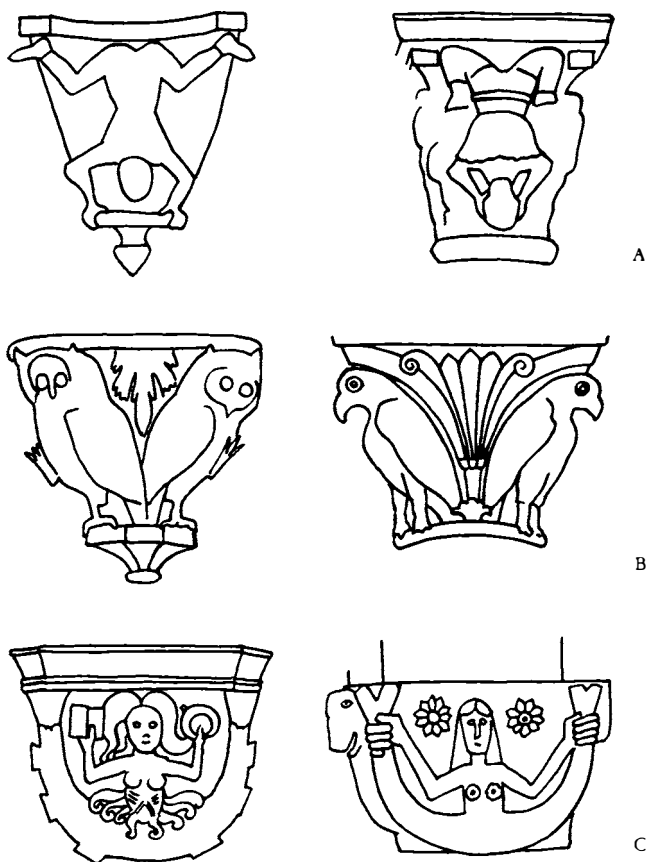
137. NUOTATORI E ATLANTI: A. Mantes, mensola delle tribune, XIV secolo. B. e C. Vincennes, cappella del Castello, inizi del XV secolo.

La figura umana, che conquista diversi spazi fin dal XIII secolo umanista, si impossessa altresì di un grandissimo numero di mensole, ricadendo – alla pari del doccione antropomorfo – nella rete degli asservimenti architettonici. Atlanti dall'enorme testa chiusa nel trapezio delle braccia con i gomiti in su a sostegno della base della colonnina e le mani poggiate sull'astragalo (Sala capitolare di Bayeux), atlanti accovacciati, tozzi, con la testa affondata nelle spalle smisuratamente larghe (Châteaudun, Longuesse, Linsay) esprimono con vigore la loro funzione architettonica. Sul matroneo di Mantes⁴³ un personaggio curvato in avanti porta il carico sulla schiena: con il busto orizzontale – quasi fosse un corso di mattoni –, la maschera rude dai capelli striati, le membra raccolte e serrate contro il muro, è un *revenant* del XII secolo.

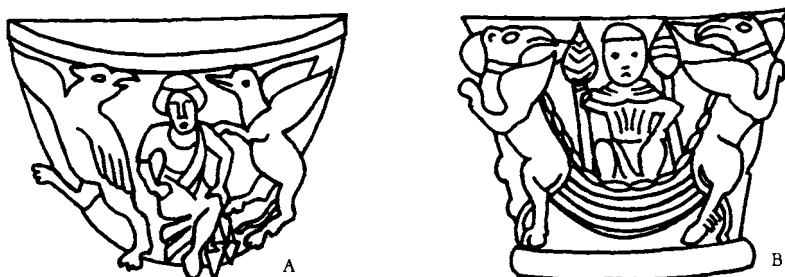
Gli atlanti della nuova generazione, dai tratti nobili, ampiamente drappeggiati, conservano questa movenza convulsa. Nel Palais Jacques Cœur a Bourges, a Auxerre, ad Amboise⁴⁴ le cariatidi coricate hanno volti patetici, ma la valanga delle pieghe dissimula il medesimo corpo nella medesima postura. I «nuotatori» romanici dei capitelli di Saint-Laumer a Blois, che filano come portati dalla corrente, sostenendo l'abaco con la testa, il gomito e il tallone,⁴⁵ rivivono spontaneamente in queste figure tese, stravolte dallo sforzo. Studiando i peducci della Francia settentrionale e del Belgio, Bergius⁴⁶ ha rilevato questa drammatizzazione, che si accompagna alla progressiva reintegrazione nell'ordine architettonico, il quale giunge, in certi casi, a un ibrido di forme umane e forme ornamentali. Nella cappella del castello di Vincennes (inizi del XV secolo) grappoli di questi nuotatori volanti e intere scene di *Tentazioni* e di combattimenti con i diavoli sono appesi agli zoccoli prismatici, ai quali si incorporano rivestendoli di masse ribollenti (fig. 137). Sulle misericordie degli stalli gli atlanti, rampanti o accovacciati, ritrovano spesso il rigore e la brutalità dei loro moduli compositivi.

Proprio su queste piccole mensole in legno, che per dimensioni e destinazione limitano lo spiegamento dei temi plastici e iconografici, il sistema del capitello romanico rivive in modo più perentorio e con maggiore continuità. Uomini trapezoidali (Saint-Jacques a Liegi, XIV secolo; Saint-Pierre a Lovanio, ca. 1440),⁴⁷ uomini conici (Cattedrale di Beverley, 1520),⁴⁸ uomini quadrati con i piedi sulle spalle (Tréguier, XV secolo) riacquistano tutto il loro schematico vigore. Nella chiesa della Trinité a Vendôme (XV secolo) e ad Aerschot (XVI secolo)⁴⁹ il personaggio si inarca e fa il ponte come la danzatrice acrobatica di Avallon. A Lovanio (ca. 1440)⁵⁰ l'atlante è rovesciato, come su un capitello di Saint-Rémy de Provence. A Walcourt (XVI secolo)⁵¹ tiene con le mani le gambe rialzate simmetricamente come due code di sirena, richiamando una figura di Issoire. Ovviamente tali accostamenti non concernono i monumenti – associati casualmente dagli esempi –, ma i rapporti con un sostrato universale del XII secolo. Le sirene-pesce sono assai frequenti sia a coda unica (Exeter, 1255-1279; Lovanio, ca. 1440; Ripon, 1490) sia a coda doppia (Cartmel, fine del XIV secolo), e si inscrivono sempre nelle medesime curve (fig. 138).

Una classificazione sistematica dei soggetti di questa decorazione permetterebbe di seguirne le filiazioni. Loomis⁵² ha raccolto serie successive dell'immagine di Alessandro portato via dai grifoni, che, come si è visto, attraversa anzitutto l'Italia (Borgo San Donnino), e segue poi la via renana verso il nord (Basilica, Friburgo in Brisgovia, Petershausen), per riapparire infine, sempre uguale, nelle misericordie degli stalli inglesi (Wells, 1330, fig. 139; Gloucester, 1345; Lincoln, 1370; Chichester,



138. MISERICORDIE DI STALLI E CAPITELLI ROMANICI: A. Lovanio, Saint-Pierre, misericordia degli stalli. Saint-Rémy, capitello romanico. B. Colonia, misericordia degli stalli, ca. 1350. Conques, capitello romanico. C. Cartmel, misericordia degli stalli, fine del XIV secolo. Cortazzone, capitello romanico.



139. ALESSANDRO PORTATO VIA DAI GRIFONI: A. Wells, misericordia degli stalli, ca. 1350. B. Basilea, capitello romanico, posteriore al 1200.

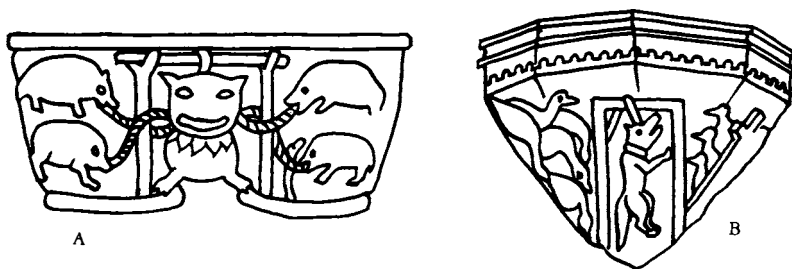


140. MISERICORDIE DEGLI STALLI: A. Vendôme, XV secolo. B. Tréguier, XV secolo.

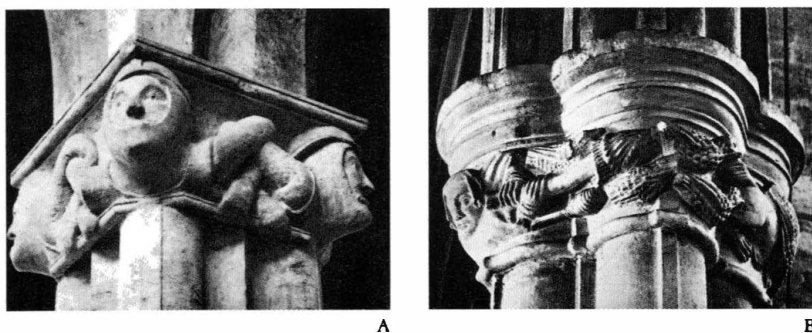
1390; Darlington, 1430; St. Mary a Beverley, 1445). Elenchi altrettanto ricchi di motivi isolati che si diramano in tutte le direzioni si potrebbero compilare per altri casi. Ma i ritorni avvengono anche in blocco. Eseguiti in una regione romanica, gli stalli di Villefranche-en-Rouergue (1473-1487)⁵³ risultano particolarmente ricchi di arcaismi. Quadrupedi e uccelli affrontati, sirene marine, ibridi dai colli intrecciati, ibridi con due corpi e una testa, anelli di serpenti e acrobati sorgono sulla maggior parte delle misericordie. Questa scultura, pur essendo opera di un artista girovago – André Sulpice, originario di Bourges –, nel complesso si ispira certamente a modelli regionali. La mobilità delle botteghe specializzate nell'«arte della falegnameria o scultura in legno», spesso cosmopolite – artigiani fiamminghi e tedeschi

giungono numerosi fino in Spagna – e pronte a collaborare con i maestri locali, ha creato una vasta rete di scambi e di circolazione di forme, diffuse nello spazio e nel tempo.

La fauna romanica rinasce e si espande all'interno di questi circuiti con notevole continuità. I quadrupedi in cerchio (Vienna, XV secolo),⁵⁴ gli uccelli ad asso di cuori (Exeter, 1255-1279),⁵⁵ gli uccelli-*crochets* (Colonia, 1350),⁵⁶ i mostri allacciati a X (Tréguier, XV secolo) riproducono fedelmente i tipi del XII secolo. A Saint-Pol-de-Léon due animali, uscendo dalla bocca di una maschera, la incorniciano come a Tournus o a Königs-luter. A Colonia un personaggio si erge fra due quadrupedi rovesciati, che a Kempen (XV secolo)⁵⁷ illustrano il proverbio fiammingo delle rose gettate ai porci, e a Vendôme (XV secolo) quello dei due cani che si contendono un osso (fig. 140). Enormi in rapporto alla figura umana, questi animali conservano, nonostante il realismo dello stile, il carattere sovranaturale del millenario gruppo di Gilgameš, di cui rispettano lo stereotipo. La favola della volpe impiccata dalle oche trova posto, con la forca al centro, sulle misericordie (Sherborne, 1436; Ripon, 1490; Beverley, 1520), secondo una formula identica a quella che su alcuni capitelli romanici tardi (1210-1220; Maastricht, Bonnefantenmuseum)⁵⁸ rappresenta l'impiccagione del gatto ad opera dei topi (fig. 141). Le trame di antiche composizioni emergono continuamente dai sostegni di strutture analoghe, insieme ai temi che sono loro congeniali. La natura stessa dei rilievi induce alla generale ripresa dei soggetti profani e fantastici che hanno preso corpo nel loro tracciato, poiché non è decente sedersi sulle immagini dei santi. Il loro brulichio nei recessi del mobile e nella profondità del legno affiora come dall'oscurità di un ricordo. Gli stalli di un coro contano spesso un numero di misericordie superiore a quello dei capitelli di un chiostro. Eseguite con maggiore facilità, su scala ridotta, queste parti di mobilio potevano fungere da bozzetto per la decorazione architettonica. Certi peducci di volte sono stati paragonati a misericordie ingrandite.⁵⁹



141. MISERICORDIE DEGLI STALLI E CAPITELLO ROMANICO: A. Capitello, 1210-1220. Maastricht, Bonnefantenmuseum B. Beverley, misericordia degli stalli, 1520.



142. CAPITELLI SCOLPITI: A. Adderbury, ca. 1340. B. Ockham, 1340.

III

Il ripristino di temi e composizioni del capitello romanico che aveva interessato le mensole doveva poi contagiare la decorazione dei capitelli gotici. Le profonde modificazioni nella struttura e nell'ornamentazione di questi ultimi ritardarono tale rinnovamento, che si manifesta quindi in maniera del tutto improvvisa e su ampia scala.

A eccezione delle persistenze sporadiche e della famiglia *champenoise* del XIII secolo, le grandi scuole continentali generalmente rinunciano a qualsiasi rilievo zoomorfo e istoriato. È soprattutto in Inghilterra che vediamo conservarsi questa tradizione: Dorchester (1320), Winchester (1320), Beverley (1330), Ely (1330), Hanwell (1340), Henham (1340), Newark (1340), Ockham (1340), Tewkesbury (1340) continuano a combinare maschere, animali, figure giocose e atlanti all'interno di masse e sporgenze di solida struttura.⁶⁰ Ad Adderbury (ca. 1340) le teste si protendono energicamente dagli angoli, mentre sui lati le braccia si annodano in intrecci di foggia celtica (fig. 142).

Nella periferia diametralmente opposta, Friburgo, in Svizzera (1370-1430),⁶¹ segna un ritorno diretto alla scultura romanica locale, riproducendo, nella stessa posizione del capitello, la coppia di sirene di Basilea o di Friburgo in Brisgovia (fig. 143). Fastenau⁶² segnala una ripresa analoga in Svevia, a Esslingen, dove si trovano due draghi intrecciati su un calato ottagonale ricoperto di folta vegetazione. Si tratta in effetti di una rivalutazione dei sostrati locali. Il risveglio diventa generale tuttavia solo con l'intensificarsi degli apporti inglesi su tutto il continente, accordandosi, nonostante un certo scarto cronologico, con i sistemi insulari.

In Francia questi ripristini si moltiplicano nel XV e nel XVI secolo. La Champagne rimane una regione con una forte predisposizione in tal senso. Kœchlin fornisce un lungo elenco,⁶³ tutt'altro



A



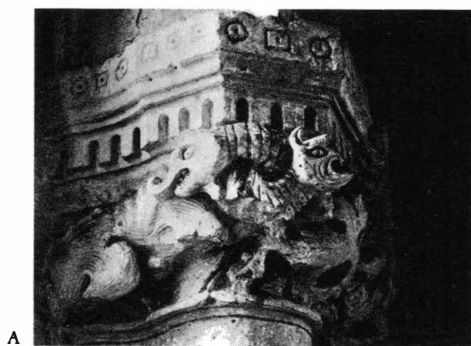
B

143. SIRENE SCOLPITE: A. Friburgo in Brisgovia, capitelli, posteriori al 1200. B. Friburgo in Svizzera, capitelli, 1370-1430.

che esaustivo, di capitelli con figurine (Chavanges, Hauteville, Huiron, Le Meix-Thiercelin, Lhuître, Mesnil-la-Comtesse, Œuilly, Arcivescovado di Reims, Ricey-Bas, Troyes). Serie ininterrotte si formano parallelamente in Normandia (Caen, Falaise, Évreux), nel Nord-ovest (Avesne-le-Comte, Montcavrel, Montreuil-sur-Mer, Saint-Riquier), e perfino nell'Île-de-France (Saint-Séverin a Parigi, Sala capitolare di Senlis, Hôtel de Ville di Saint-Quentin, Champagne, Cormeilles-en-Parisis, Concevreux, Maignelay, Presles).

Più a sud, Saint-Aignan a Orléans e la Cattedrale di Nevers⁶⁴ – in cui diversi pilastri della navata sono stati rifatti nel XV secolo imitandone altri più antichi – possiedono gruppi importanti. A Ravel, in Alvernia, la maggior parte dei capitelli della cappella, eretta verso il 1300, è decorata con mostri e maschere, che si riallacciano tuttavia al fenomeno meridionale, perpetuando, in seno ai monumenti gotici, un'arte del XII secolo sotto forma di «terza scultura romanica».⁶⁵ Aubin, Belmont, Cazères ne manifestano l'ultima fioritura, che si ricollega all'evoluzione generale.

Alcuni di questi rilievi tardi sono apparsi insoliti tanto per il soggetto quanto per la forma. Descrivendo i capitelli di Concevreux, nel cantone di Neufchatel, Fleury⁶⁶ esprime la propria sorpresa nel ritrovare elementi romanici in epoca così recente: «Si penserebbe di essere tornati indietro di quasi trecento anni se la linea del calato non palesasse la sua epoca». Alcune teste scolpite gli sembrano nel «gusto del X secolo». Spesso la plastica è di fattura popolare, ma riprende continuamente autentici arcaismi, ivi compresi i motivi ad essi inerenti. I quadrupedi passanti (Provins, Saint-Quentin), gli animali sovrapposti (Montreuil-sur-Mer), i mostri affrontati (Provins), intrecciati (Lhuître, Saint-Aignan a Orléans), incrociati (Provins), l'uomo fra due mostri (Chavanges), le sirene-pesci (Le Meix-Thiercelin,



A



B

144. CAPITELLI CON DECORAZIONE ZOOMORFA: A. Provins, Sainte-Croix, XV secolo. B. Saint-Quentin, Hôtel de Ville, XVI secolo.

Œuilly, Troyes) fanno improvvisamente riapparire tutta un'antica famiglia di questa decorazione. Spesso, mescolandosi alla vegetazione fiammeggiante, le figure ne adottano il modellato e il contorno frastagliato. I corpi sono percorsi dal medesimo sussulto. A Nevers il drago, con squame che ricordano acini d'uva, sembra un grappolo simile a quello che gli pende accanto. A Provins⁶⁷ le bestie sono maculate dagli stessi colpi di trapano e screziate dalle medesime striature che presentano le larghe foglie lacerate con le quali si confondono, pur mantenendo il loro aspetto primitivo. In tutti questi casi la stilistica ornamentale si riafferma, applicandosi ai nuovi ornamenti. Nell'Hôtel de Ville di Saint-Quentin (XVI secolo) gli animali conservano la propria robustezza e un equilibrio monumentale (fig. 144).

Un capitello dell'Arcivescovado di Reims (inizi del XV secolo) presenta un atlante che richiama quello di una mensola di Bayeux – testa voluminosa, braccia con i gomiti in su, mani che



A



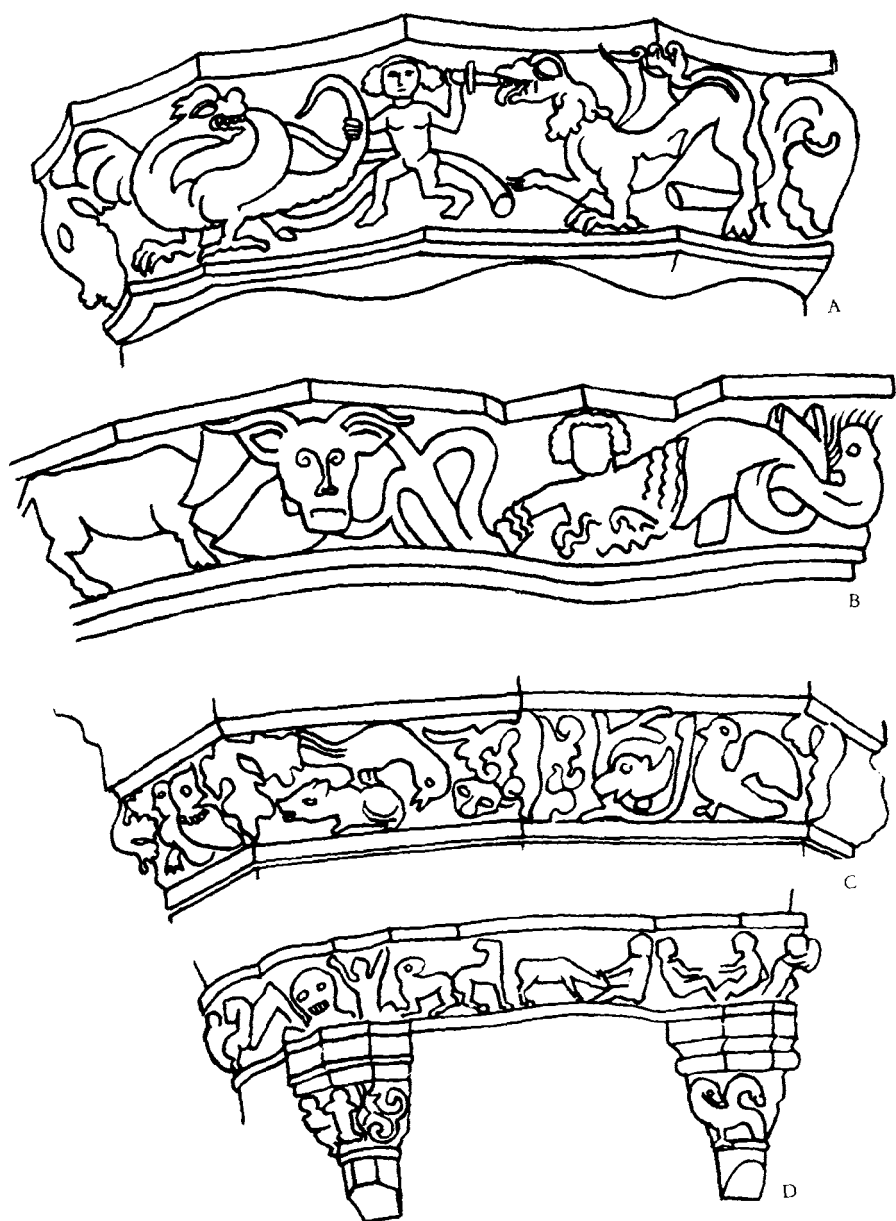
B

145. CAPITELLI CON ATLANTI: A. Reims, Arcivescovado, inizi del XV secolo. B. Hanwell, ca. 1340.

reggono l'astragalo –, di cui un capitello di Hanwell (1340), nell'Oxfordshire, offre tuttavia una versione ancora più somigliante (fig. 145). Ma sono le cariatidi coricate a predominare nella serie antropomorfa, ricollocando il tema romanico là dove è nato. Nuotatori affrontati, Sibille e Profeti dai volti regolari e dalle ampie vesti si succedono su dodici pilastri di Saint-Severin a Parigi.⁶⁸ A Champagne, Cormeilles-en-Parisis, Évreux (Saint-Taurin), Mesnil-la-Comtesse le figure rovesciate si appiattiscono e si deformano. In Saint-Pierre a Caen⁶⁹ i personaggi rampanti sono Lancillotto del Lago che attraversa «il ponte della spada» e Aristotele cavalcato dalla donna di Alessandro. Perfino i capitelli istoriati ritornano in auge dopo due secoli di oblio. Li si ritrova alla Trinité a Falaise, a Montreuil-sur-Mer, ad Avesne-le-Comte. Quelli della chiesa di Montcavrel⁷⁰ sono interamente ornati di scene religiose.

Alcuni di questi rilievi sono ben articolati sui loro supporti. Talvolta sono appesi all'abaco, sovrastando direttamente il fusto senza che vi sia un vero e proprio capitello. Più spesso si svolgono in fasce strette attorno ai pilastri composti o semplici (fig. 146). La composizione, restringendosi sempre più ed evolvendo verso un anello scolpito, diviene un fregio, che a sua volta dunque conosce, dopo qualche tempo, una rinascita.

Dopo Norrey (ca. 1260), dove uno straordinario fregio romanico (*Adorazione dei Magi*, *Strage degli innocenti*), tutto a figure deformate e a movimenti concatenati, corre al di sopra delle arcatelle dalle asciutte modanature del coro (fig. 147), il sistema ritorna a Séz (fine del XIII secolo) sugli aggetti delle colonnine nei pilastri del transetto, con teste e cortei di animali e uomini rampanti.⁷¹ Riappare in seguito a Strasburgo, sui primi ricorsi



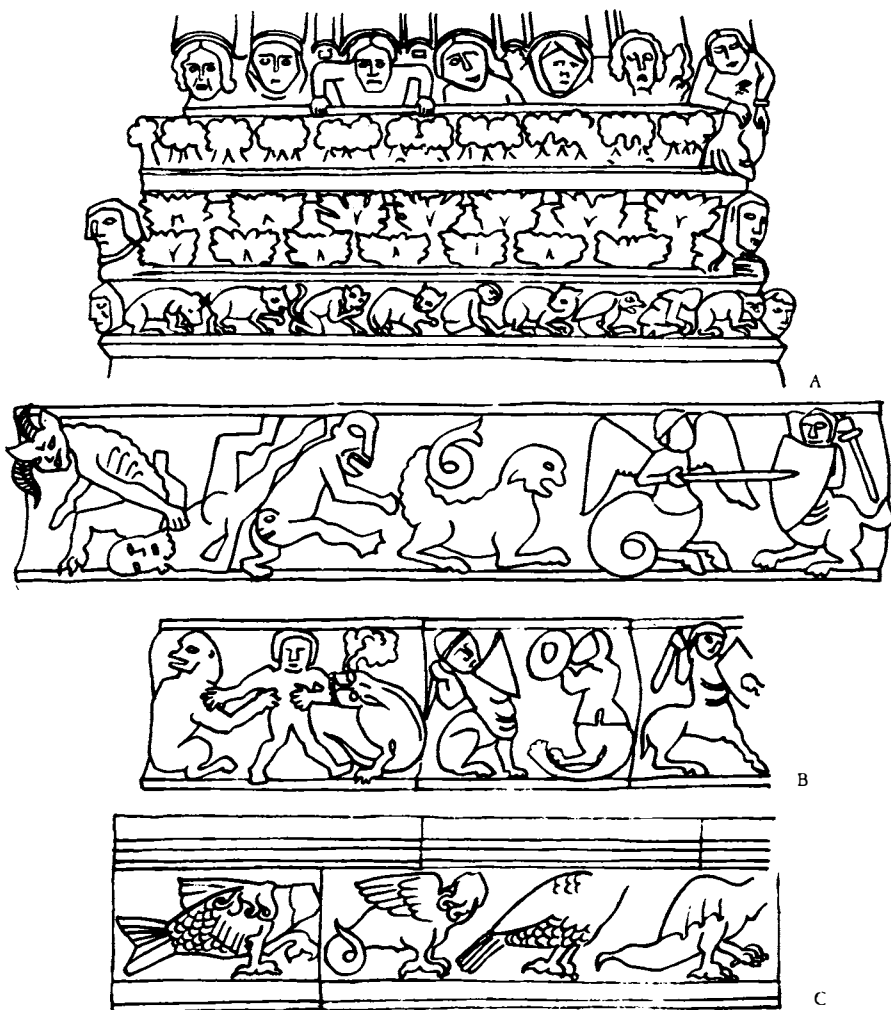
146. CAPITELLI-FREGI DEL XVI SECOLO: A. Chavanges. B. Le Meix-Thiercelin.
C. Montreuil-sur-Mer. D. Avesne-le-Comte.



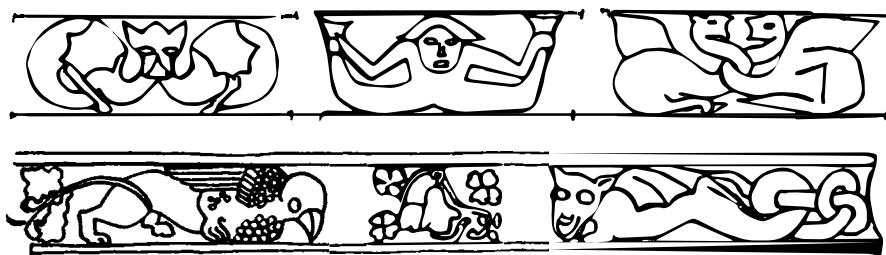
147. FREGIO «ROMANICO»: Norrey, Strage degli innocenti, ca. 1260.

in pietra delle torri (ca. 1300),⁷² con immagini del *Physiologus* (l'aquila e gli aquilotti che fissano il disco solare, la fenice in fiamme, il pellicano che resuscita i suoi piccoli con il proprio sangue, il leoncino restituito alla vita dal ruggito del leone) mescolate a scene religiose (*Giona*, il *Serpente di bronzo*, il *Sacrificio di Abramo*) associate al simbolismo del *Bestiario*. Esseri fantastici e demoni, un «Gilgameš» fra due belve, centauri e sirene si scatenano in combattimenti e corse. Ibridi di uccelli e pesci sfilano, a ranghi serrati, sotto la copertura delle navate laterali della Cattedrale di Lione (inizi del XV secolo; fig. 148).⁷³

Nel periodo successivo è l'Inghilterra a fornirci – stando alla documentazione pubblicata – il maggior numero di fregi zoomorfi, nonché i più ricchi. I monumenti dell'Oxfordshire, dove del resto anche i capitelli con decorazione animata conoscono una particolare fortuna, ne presentano un gruppo importante formatosi verso il 1330-1350.⁷⁴ Volti umani ripetuti all'infinito (Brailes) frammischiati con bestie e mostri, cacce (Alkerton, Bloxham) sovrastano i cornicioni. A Hanwell – dove abbiamo rilevato una figura simile a un atlante di Reims – lepri, uccelli, sirene marine, pesci e «nuotatori» schiacciati si impegnano in uno sfrenato inseguimento. I cornicioni di Adderbury (fig. 149), che presenta altresì capitelli nettamente arcaizzanti, abbondano di soggetti specificamente romanici: sirene a doppia coda, draghi con le code e i colli intrecciati, draghi con corpo duplice. Alcuni suonatori, che formano un'orchestra di tronchi umani, agitano i loro strumenti.⁷⁵ Moltiplicate e strette le une alle altre, le figure si concatenano a formare un nastro di masse contorte e di ombre agitate, conferendo alla sommità del muro la vibrazione e il colore di una vita bizzarra. Indubbiamente si tratta, come per i capitelli, non tanto di creazione, quanto della concentrazione, in una scuola regionale, di quelle correnti nascoste che sul continente



148. FREGI «ROMANICI»: A. Séz, fine del XIII secolo. B. Strasburgo, ca. 1300. C. Lione, inizi del XIV secolo.



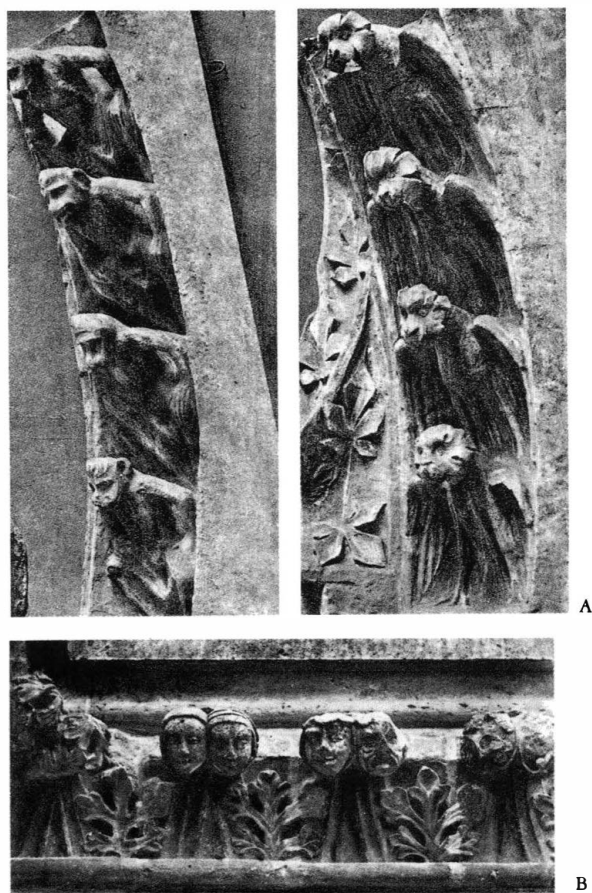
149. FREGI «ROMANICI»: Adderbury, ca. 1340.

raggiungono la loro piena espansione solo alla fine del Medioevo.

Nel XV-XVI secolo questa decorazione in Francia diventa corrente. La si ritrova a Montreuil-sur-Mer, a Nantes (castello), a Saint-Quentin, negli Hôtels de Ville di Compiègne e di Noyon⁷⁶ e nell'Hôtel de Cluny a Parigi. Quadrupedi passanti, bestie a S, uccelli affrontati, lotte e inseguimenti sviluppano senza soluzione di continuità le loro fantasie, intrufolandosi dietro le ghimberghe e i fioroni. A Notre-Dame-de-la-Couture a Le Mans e a Locon, presso Béthunes, Enlart⁷⁷ segnala alcuni cornicioni composti di una lunga serie di personaggi. Fregi di fogliame frammistati a bestie e uomini regnano un po' dappertutto nelle modanature dell'architettura fiammeggiante. Anche i portali vengono contornati dai loro meandri. Bestiole si alternano a ciuffi arricciati (Maignelay). Personaggi rovesciati e animali (Chapelaine) saltano dentro le profonde scanalature degli stipiti. A Lésigny il fregio si compone di due «nuotatori» – che brandiscono degli scudi e i cui talloni si toccano – e di quadrupedi passanti e addossati. Adottando la composizione continua, l'ultimo tipo del capitello zoomorfo e istoriato si conforma a uno dei temi fondamentali, visibile in diverse parti dell'edificio.

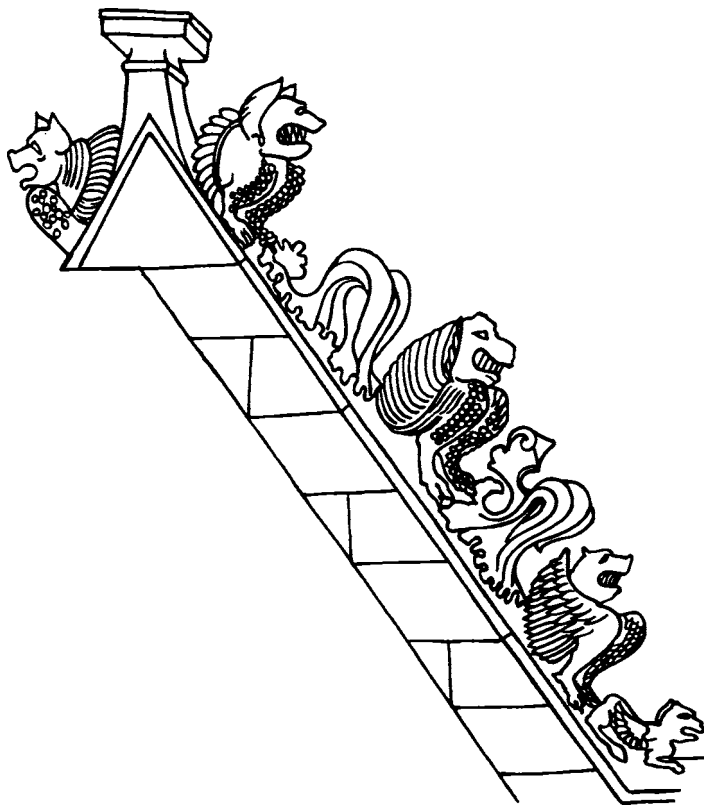
L'abbondanza determina contaminazioni e scambi. Nel momento stesso in cui il calato del capitello comincia a uniformarsi e a ridurre le sporgenze, il *crochet*, retaggio romanico che ha regnato per gran parte del XIII secolo, evade su altri spazi, ritrovando contemporaneamente la sua inclinazione alla metamorfosi. *Crochets* con teste si protendono lungo i piedritti del portale meridionale di Saint-Denis (ca. 1260-1265) e su alcuni cornicioni a Reims (terzo quarto del XIII secolo). In Notre-Dame-de-la-Couture a Le Mans l'archivolto dell'atrio (ultimo quarto del XIII secolo)⁷⁸ è tutto irto di animali (un orso, una scimmia, una civetta) o addirittura di gruppi (un quadrupede che calpesta un uomo, un drago che afferra un re per la gola, alcuni uccelli affrontati). Le arcate dell'atrio settentrionale a Bourges (fine del XIII secolo)⁷⁹ presentano *crochets* trasformati in scimmie accovacciate o in gufi con teste ornate da foglie. L'identità di ornamento e bestia è assoluta, ancora più rigorosa che su un capitello del XII secolo (fig. 150).

Dopo aver vagato a lungo in ogni direzione, il *crochet* finisce per trovare una collocazione stabile. A partire dal Trecento scompare dalle superfici piane dei capitelli e dei cornicioni per sistemarsi definitivamente sugli spigoli delle cuspidi e delle guglie e sugli spioventi delle ghimberghe, e in seguito, con la diffusione dell'arco carenato, sull'estradosso degli archi. Il trapianto non interrompe la tradizione zoomorfa. A Strasburgo, sulla ghimberga dell'Arca di Lichtenberg (inizi del XIV secolo), sono appollaiati alcuni animali dal bel volto umano.⁸⁰ A Ducklington (ca. 1340)⁸¹ le maschere rampollano sugli archi carenati. La



150. «CROCHETS» ANTROPOMORFI E ZOOMORFI: A. Bourges, portico settentrionale, fine del XIII secolo. B. Reims, terzo quarto del XIII secolo.

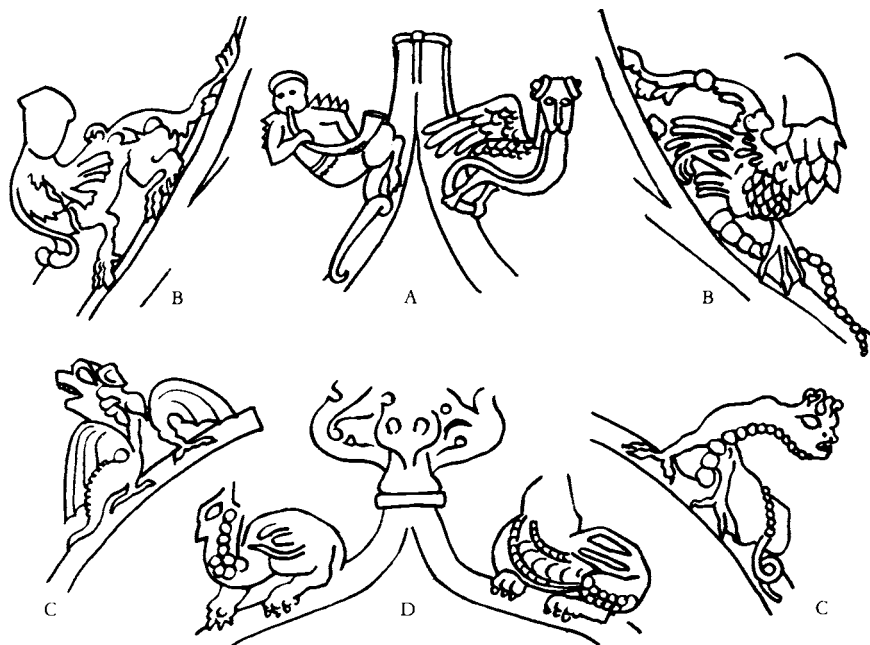
fioritura dei *crochets* fiammeggianti determina una nuova nascita di mostri. Allontanandosi sempre di più dalla natura, i ciuffi di vegetazione contorta, dalle profonde frastagliature, diventano simili agli esseri fantastici. Le foglie si impennano come animali, assumendone spontaneamente l'aspetto. Se a Le Grand Andely, a Fresneaux-Montchevreuil, a Sarcelles-Saint-Brice e a Le Meix-Thiercelin un *crochet* su due è un drago o una chimera, sul portale di Montdidier e su numerosi archi carenati di Dieppe e Compiègne i *crochets* hanno tutti aspetto zoomorfo. Motivi fiammeggianti zoomorfi si levano sui pignoni di Taverny (transetto) e della Ferté-Bernard (cappella, 1530). Quest'ultimo è riprodotto da Arcis de Caumont,⁸² che nota, al riguardo, come «i *crochets* molto sviluppati del XV secolo vengono trasformati in



151. «CROCHETS» FIAMMEGGIANTI: La Ferté-Bernard, 1530. Da Arcis de Caumont.

animali bizzarri che seguono, nelle loro posture, il movimento delle foglie arricciate del periodo precedente». Le figure sono perfettamente romaniche, non soltanto per la loro regola ornamentale, ma anche per la stessa curva del tracciato (fig. 151).

Un fattore inatteso contribuisce in modo rilevante al risveglio dell'antica fauna del capitello: a mano a mano che si raddrizzano e si ripiegano verso l'alto, sporgenze e fogliame frastagliato si approssimano al viticcio a mezzo asso di cuori che ne era uno dei motivi organici. Lo stesso schema fa quindi rinascere le medesime creature: draghi alati (Bossancourt, Longjumeau, Rumilly-les-Vaudes), grifoni (Troyes, Fresneaux-Montchevreuil) e centauri (Palais Ducal di Nancy; fig. 152) si incurvano all'indietro, o in avanti, in posizioni analoghe. Nella cattedrale di Troyes sono appesi alle gigantesche ghimberghe della facciata, dove il loro volume (misurano quasi un metro) contrasta con il supporto intagliato. Spesso le bestie rivestono un carapace fronzuto, striato, perlato. A Toul la coda e il vello si arricciano come verze. In queste

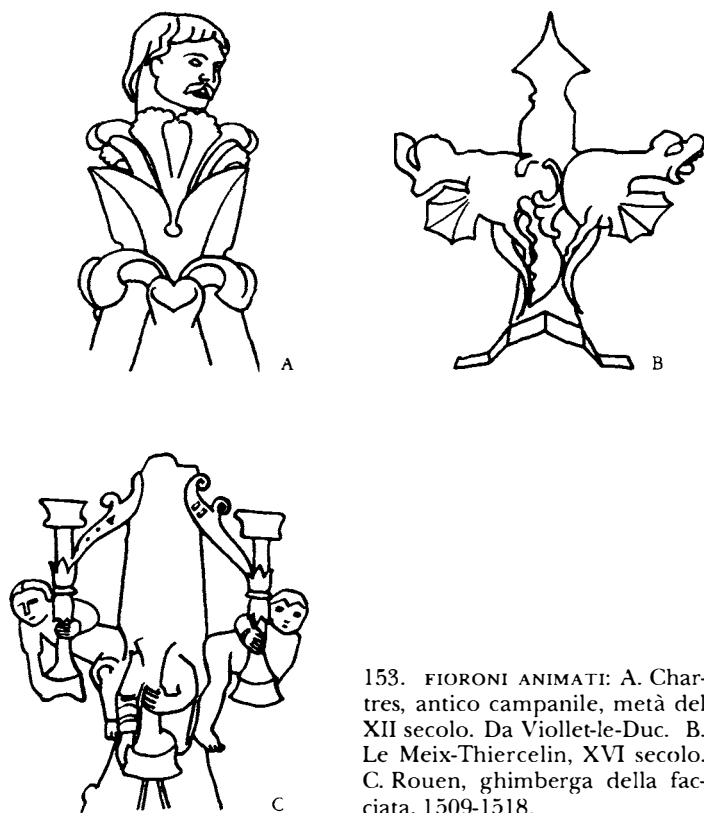


152. «CROCHETS» ZOOMORFI: A. Nancy, Palais Ducal, XVI secolo. B. Toul, XV secolo. C. Le Meix-Thiercelin, XVI secolo. D. Valentigney, XVI secolo.

escrescenze sorgono anche personaggi seduti o in piedi (Bar-le-Duc, Le Grand Andely). In Saint-Jacques a Dieppe un acrobata si inarca e fa il ponte come «Salomè». A Janvernant Adamo ed Eva si ergono, a guisa di *crochets*, sull'arco carenato del portale, di fianco a due ciuffi che raffigurano l'Albero della conoscenza del bene e del male. Incontrandosi in cima agli archi e alle ghimberghe, le figure formano gruppi antitetici e si incorporano al fiorone, che talvolta si trasforma anch'esso in creatura animata.

Se la ricostruzione di Viollet-le-Duc⁸³ è corretta, un fiorone dell'antico campanile di Chartres era già provvisto di una testa umana. Reims, Friburgo in Brisgovia e numerosi monumenti inglesi⁸⁴ offrono esempi di questo tipo in regioni e periodi differenti. Fasci formati da corpi interi di personaggi (Cattedrale di Rouen),⁸⁵ di quadrupedi (Hennebont) o di draghi (Le Meix-Thiercelin) si diffondono nel XV-XVI secolo, completando lo sviluppo con uno zoomorfismo integrale (fig. 153).

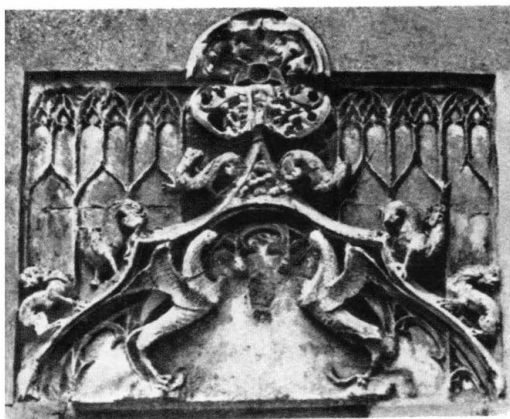
A Tolosa, sulla porta di un'abitazione,⁸⁶ un doppio arco carenato – nel quale i *crochets* e i fioroni costituiti da animali possiedono il vigore della terza scultura romanica – incornicia un timpano con due grifoni antitetici che probabilmente sostenevano



153. FIORONI ANIMATI: A. Chartres, antico campanile, metà del XII secolo. Da Viollet-le-Duc. B. Le Meix-Thiercelin, XVI secolo. C. Rouen, ghimberga della facciata, 1509-1518.

uno stemma, ripristinandovi al tempo stesso una tradizione decorativa antica (fig. 154).

Se rimangono pochi timpani «romanici» tardivi, ciò è dovuto al fatto che essi appartenevano soprattutto alle dimore private, per la maggior parte scomparse. Eccezionalmente la Cattedrale di Bayeux ne possiede uno – nella torre settentrionale – con un drago a due corpi, della fine del XIII secolo.⁸⁷ Quelli di Chartres,⁸⁸ con draghi affrontati davanti a uno *hôm* dal fogliame pittoresco, giocatori di dadi e lottatori simili al gruppo degli stalli di Poitiers o degli schizzi di Villard de Honnecourt, provengono da un'abitazione. Lottatori e ibridi affrontati figuravano anche sui timpani della Maison du Miroir di Digione, distrutta nel 1767.⁸⁹ A Reims⁹⁰ un combattimento con un orso (fine del XIII secolo; Musée Saint-Denis) e una testa con foglie (XIV secolo; rue du Coq-Lombard) ne presentano altre varianti. Questi sistemi erano certamente correnti nell'architettura civile, e i timpani araldici che li rimpiazzano non sono altro che una loro versione nobilitata. A Volvic (fine del XIV secolo) e a Montferrand (ca. 1500) levrieri, unicorni e centauri antitetici⁹¹ fungono, co-



A

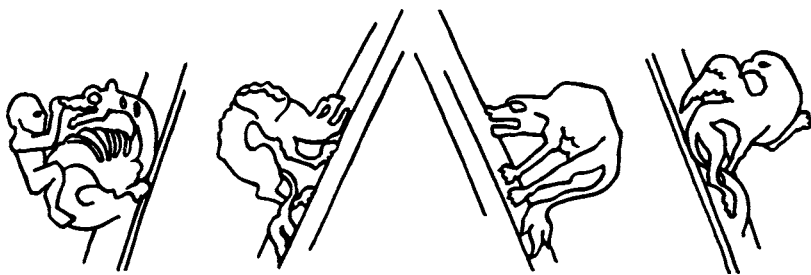


B

154. TIMPANI ARALDICI: A. Tolosa, casa della rue de Languedoc, XV secolo. B. Montferrand, casa dei Centauri, ca. 1500.

me i grifoni, da sostegno del blasone. Qui si ritrovano i mostri e una simmetria la cui millenaria ieraticità ha sempre rasentato l'araldica. Il timpano di Saint-Vulfran d'Abbeville (1488-1536) – dove Focillon⁹² ha riconosciuto nella composizione a ventaglio di sant'Eustachio in piedi fra il leone e il lupo una cifra dei portali romanici – deriva dallo stesso sviluppo.

Trasposizione e ripristino procedono costantemente insieme. Il risveglio romanico non si realizza nella stessa maniera, né in misura cospicua, in tutti i campi nel medesimo tempo. Conservati a lungo con splendore nelle «periferie», esigualmente e non senza precauzione nell'Ile-de-France, gli elementi cominciano a circolare e a rivivere con la flessione del classicismo gotico, talora adattandosi alle nuove condizioni, talora ricreando le proprie forme antiche. La ripresa è frammentaria, ma i frammenti si rifondono in nuove unità che assumono sempre maggiore ampiezza, e il cui sviluppo conduce alla riconquista delle primitive posizioni. Queste sintesi interessano spazi via via più grandi. A prima vista davanti alla cattedrale di Troyes – la cui facciata fu eretta fra il 1508 e il 1525 – si coglie solo un vibrante disordine, un merletto di pietra senza immagini e senza scopo, ma in questo dedalo un occhio più attento a poco a poco scopre, sulle mensole delle nicchie che increspano i muri, i contrafforti e i montanti delle aperture, una moltitudine di animali – grifoni, sirene, draghi, uccelli e quadrupedi dall'aspetto sorprendentemente romanico –, mentre i *crochets* degli archivolti sono carichi di petti pulsanti, e sugli spioventi della ghimberga si ingaggiano lotte furiose (fig. 155). La fauna ornamentale e favolosa, ripristinata su un'architettura in cui tutto è fantasmagoria e illusione, vi



155. SCULTURA ROMANICA DEL XVI SECOLO: Troyes, ghimberge della facciata, 1508-1525.

si incorpora così bene da passare spesso inosservata. Il contributo delle aree periferiche è fondamentale per questa sintesi di due epoche e due mondi. Nondimeno esso è condizionato da necessità interne, e risponde a un movimento convergente. Questo riflusso, per diretto o traverso che sia il suo percorso, fa parte di un'evoluzione ciclica. Gli arcaismi non riappaiono per caso o come una devianza locale, ma in virtù di un adattamento morfologico generale, che ubbidisce al ritmo della storia.

IV

Il rinnovarsi del sostrato romanico non si limita alla decorazione scultorea. Un processo analogo si verifica in pittura per quanto concerne le raffigurazioni architettoniche.⁹³ Questo inizia dietro la spinta di fattori diversi, ma alla fine del Medioevo le correnti si ricongiungono. Il processo comincia con uno stile misto, che innesta sulle strutture gotiche forme romaniche. In seguito si sviluppa un romanico fantastico e – per quanto possibile – un romanico rigoroso, che si succedono a breve distanza di tempo e continuano a diffondersi simultaneamente.

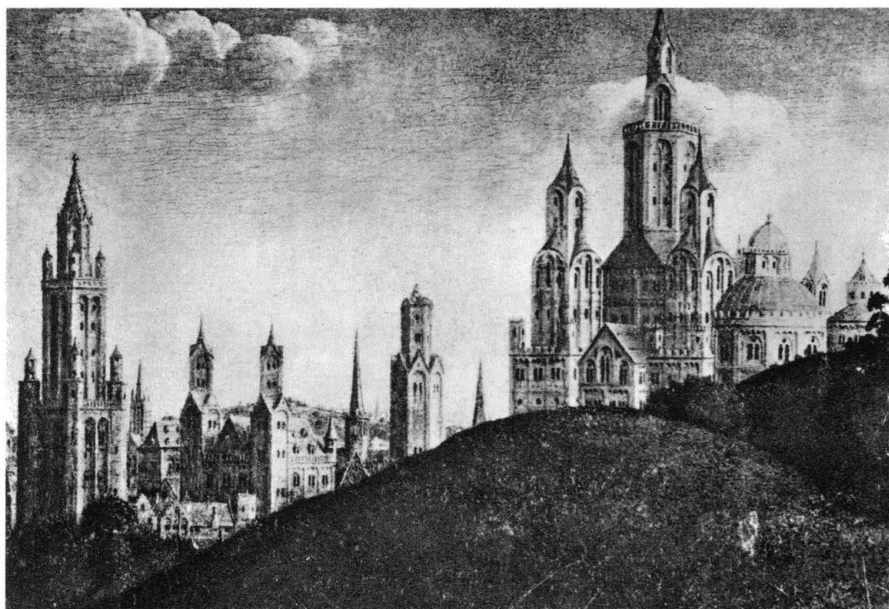
Secondo Panofsky⁹⁴ i primi impulsi provengono dal Trecento italiano, con scene che si svolgono spesso entro una cornice leggera di archi, aperture e portali a tutto sesto. Già Pucelle riprende tali costruzioni, e il *Terenzio dei Duchi* della Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi (ms. 664, 1405-1410) ne fa ampio uso. Nella pala d'altare di Broederlam (Digione), eseguita fra il 1392 e il 1399 a Ypres, alcune cappelle con volte ogivali, finestre a sesto acuto e colonne simili a esili steli sono accostate a torri poligonali e rotonde sormontate da cupole, dove tutto spira italianità. È un romanico fantasioso, d'importazione, che inizialmente si combina



156. ARCHITETTURA ROMANICA FANTASTICA: Maestro di Flémalle, Sposalizio della Vergine, 1420-1430. Madrid, Prado.

con il gotico puro quale è generalmente concepito nelle scuole settentrionali. L'architettura romanica si consolida nello *Sposalizio della Vergine* del Maestro di Flémalle (1420-1430; Madrid, Prado), in cui si vede ergersi, vicino a un portale contemporaneo reso alla perfezione in ogni particolare, un tempio circolare creato dall'immaginazione (fig. 156). Con scrupolosa esattezza, del resto, sono riprodotti anche i robusti pilastri della rotonda, con gli intrecci, le linee spezzate e i tortiglioni di tipo italiano.

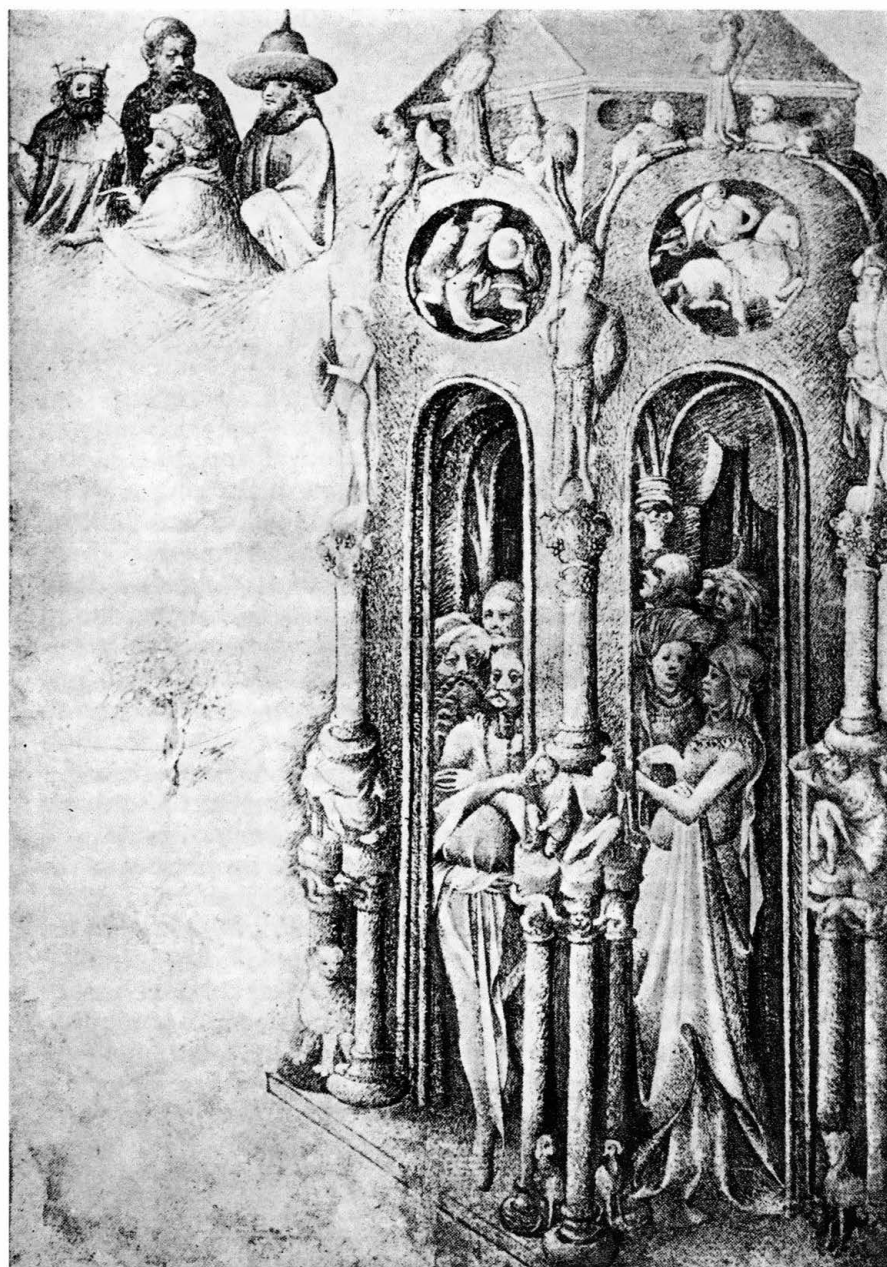
Queste combinazioni diventano sempre più frequenti, e pervengono a una soluzione organica che determina un ordine composito cui Grisbach,⁹⁵ collocandone il consolidamento intorno al 1450, dà il nome di *Rundbogengotik*: gotico a tutto sesto, go-



157. ARCHITETTURA ROMANICA FANTASTICA: Jan van Eyck, Adorazione dell'agnello mistico, 1432. Gand, Museum van Schone Kunsten.

tico con proporzioni e profili del XII secolo. Il complesso è conforme a certe combinazioni della scultura, in cui il gracile canone della figura viene alterato da convenzioni e linee antiche.

Edifici fantastici, creati sotto l'influsso crescente delle costruzioni romaniche, precedono e accompagnano queste composizioni. Dai van Eyck a Memling, tutta una famiglia di artisti erige sugli sfondi – ma anche in primo piano – luminose foreste di guglie e di facciate edificate con muri massicci, contrafforti, archetti pensili e cupole, in cui i motivi gotici si attenuano progressivamente. L'architettura è del tutto trasfigurata: torri, blocchi di costruzioni enormi collocati su cupole, cupole collocate su campanili e su edifici quadrati rovesciano e ricompongono sistematicamente gli elementi. Non si capisce se si tratta di cattedrali o di palazzi. Città da favola si dispiegano nella pala di Gand di Jan van Eyck (fig. 157), nelle *Tre Marie al Sepolcro* di Hubert van Eyck (Rotterdam), nelle *Ore* di Torino.⁹⁶ Abbondano le piante ottagonali e circolari. Spesso bulbi e coperture piatte coronano i monumenti, nei quali si mescolano in modo bizzarro un'Italia e un Oriente di fantasia. Gli edifici poligonali – affiancati o sovrastati da torri, masti e campanili, collocati su cupole – che sormontavano le coperture dei grandi portali delineavano, con i loro arcaismi e i loro esotismi, gli ampi paesaggi urbani della prima metà del Duecento. Nonostante la stravaganza di alcune forme, i mo-



158. ARCHITETTURA FANTASTICA CON DECORAZIONE SCOLPITA: Disegno borgognone (?), ca. 1410. Francoforte, Städelches Kunstinstitut.

numenti sono costruiti in modo perfetto. Le masse si dispongono arditamente senza tuttavia compromettere l'equilibrio. I contrafforti, le arcatelle e le aperture sono tracciati con cura, e forniscono la scala delle proporzioni. Quando il romanico puro fa la sua comparsa nella pittura, risulta ancor più veridico.

L'edificio che si erge sullo sfondo della *Natività* di Hugo van der Goes (Firenze) è una cappella romanica tarda. La facciata – scandita da una cornice lombarda – che appare dietro la santa Maddalena di Quentin Matsys (Anversa) e la cappella a navata unica dietro il sant'Antonio delle *Grandes Heures* di Anna di Bretagna (1500-1508; Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 9474) evocano luoghi familiari. Simon Marmion (pala di Saint-Bertin a Saint-Omer, ca. 1459; Berlino) e il maestro E.S. (il *Bagno di Gesù Bambino*, ca. 1466) mostrano prospettive su chiostri. Ma il sistema si definisce inizialmente nelle raffigurazioni di interni. Già van Eyck pone la Vergine e il Bambino (*Vergine* di Dresda, ca. 1433, fig. 159; *Madonna del canonico van der Paele*, 1436; Bruges) e l'*Annunciazione* (Washington) al centro di santuari romanici il cui ordine contrasta, per l'esattezza, con le città immaginarie dello stesso artista. Tutte le parti – arcate, triforio cieco, finestre – sono rigorosamente conformi alla realtà. La *Presentazione al Tempio* di Rogier van der Weyden (pala di Monaco, posteriore al 1450) e di Memling (1479; Bruges), la *Comunione degli Apostoli* di Giusto di Gand (1473; Urbino),⁹⁷ la *Resurrezione di Lazzaro* di Ouwater (Berlino) e la *Natività della Vergine* di Altdorfer (ca. 1520; Augusta)⁹⁸ – il quale, del resto, ha eseguito numerosi disegni di chiese romaniche della sua regione – si svolgono nelle medesime navate.

Anche la decorazione scultorea è spesso rappresentata in queste architetture. È proprio sui monumenti ibridi che abbiamo le repliche più somiglianti alle composizioni coeve. In un disegno del 1410 circa (borgognone?)⁹⁹ i capitelli disposti sui fasci di colonnette di un padiglione quadrato – il cui gotico a tutto sesto è un prodigio di stravaganza – sono decorati con bestie dal corpo doppio che si allungano su due o tre calati, mentre i frontoni presentano alcuni fioroni e *crochets* antropomorfi e zoomorfi (fig. 158). In queste combinazioni di decorazione «romanica» contemporanea ed edifici immaginari che sfidano l'impossibile speculando nella medesima direzione lo stile composito raggiunge una perfetta unità. La mensola a forma di scimmia collocata sul lato «romanico» del portale dell'*Annunciazione Friedsam* di Hubert van Eyck (New York)¹⁰⁰ e i capitelli istoriati della rotonda con archi carenati di Jacques Daret (*Presentazione al Tempio*; Parigi, Musée du Petit Palais)¹⁰¹ appartengono alla medesima, recente categoria. I rilievi dei monumenti in cui predominano gli ordini romanici – anche di fantasia – derivano invece da modelli del XII secolo. Nel Maestro di Flémalle i



159. SCULTURA ROMANICA NELLA PITTURA: Jan van Eyck, Vergine col Bambino, ca. 1433. Dresda, Gemälde Galerie Alte Meister.

capitelli istoriati del tempio circolare appartengono alla stessa epoca delle colonne. Nel romanico perfetto tutta la scultura ornamentale – gli intrecci, i personaggi-*crochets*, gli animali contrapposti, le bestie attorcigliate in voluta, i gruppi religiosi – è riprodotta con la precisione di un documento archeologico (fig. 159). Sei draghi intrecciati, nello stile più puro, decorano un arco della loggia dai capitelli finemente cesellati nella *Madonna del cancelliere Rolin* (ca. 1435; Parigi, Louvre; fig. 160).¹⁰²

Tutte queste composizioni, dalle quali il gotico è virtualmente escluso, risultano quanto mai distanti dalla plastica del tempo, pur riadattando e trasponendo gli stessi elementi. Tuttavia rivelano come gli artisti del Quattrocento siano tornati – per vie diverse – al passato, studiandone sistematicamente gli elementi. La scelta dei temi scolpiti, nel suo rapporto con il soggetto del quadro,¹⁰³ implica ampie conoscenze di repertori e norme stilistiche. Anche il progressivo ritorno che si fa strada su un terre-



160. SCULTURA ROMANICA NELLA PITTURA: Jan van Eyck, Madonna del cancelliere Rolin, ca. 1435. Parigi, Louvre.

no complesso dovrà infine realizzarsi sotto lo stesso segno della riscoperta di un'Antichità favolosa.

Introdotta come un motivo ultramontano puramente formale, l'architettura romanica assume in seguito significati diversi. Nelle raffigurazioni in cui si erge a fianco di edifici gotici, combinandovisi simmetricamente, essa si identifica in genere con il mondo della Bibbia, opposto a quello del Vangelo. Il *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino* di Quentin Matsys (Bruxelles), lo *Sposalizio della Vergine* del Prado e l'*Annunciazione Friedsam*¹⁰⁴ illustrano bene questa trasposizione iconografica del Vecchio e del Nuovo Testamento. Nei capricci urbani allestiti dai van Eyck e dai loro successori tali costruzioni creano la leggenda della Gerusalemme celeste e della Gerusalemme esistente, ma la visione si sovrappone anche ad altre città della storia religiosa, moltiplicandovi il tema della rotonda, del Santo Sepolcro e della Roccia, presa per il Tempio di Salomone. Per gli spiriti dell'epoca gotica un monumento romanico si colloca al di là della realtà presente e delle nozioni intelligibili, e risulta perciò enigmatico e meraviglioso. Secondo Tolnay¹⁰⁵ la loggia del cancelliere Rolin è l'immagine stessa del Paradiso fra cielo e terra, in cima a una scintillante roccaforte. Anche se in casi particolari – come nella *Presentazione al Tempio* di Daret – la navata del XII secolo rappresenta un santuario ebraico, l'idea di una chiesa-paradiso è sempre presente nelle navate in cui si vedono la Vergine, i Sacramenti e i Miracoli.

Confondendosi con i monumenti che s'innalzano all'orizzonte dello spazio e del tempo, nelle regioni della Terra Santa e della Terra Promessa, l'architettura romanica si riveste tanto di spiritualità quanto di esotismi. Un esotismo ebraico, un esotismo saraceno, un esotismo bizantino¹⁰⁶ colorano le sue interpretazioni, permeandole di poesia. Molto tempo più tardi, al tramonto di un'altra età classica, in un periodo di transizione e revisione dei valori, reazioni e speculazioni analoghe prenderanno spontaneamente una direzione opposta. Sarà allora l'architettura gotica, inconcepibile per quell'epoca, a trovare a sua volta una giustificazione nell'origine antica, remota: religione degli antenati – i Galli e i Druidi –, metodo di costruzione forestiero – dapprima arabo e in seguito esteso fino a comprendere l'Estremo Oriente –, visione del Paradiso – un'Arcadia silvestre – concorreranno a formarne la concezione nel corso del Settecento, preparandone il risveglio romantico su quello stesso sfondo di favola e mistero¹⁰⁷ che durante il tramonto del Medioevo era associato alla rivelazione degli edifici romanici, inconcepibili per gli uomini del tempo. In ambienti e stadi di civiltà differenti, il meccanismo del pensiero ha funzionato in modo identico.

Apparendo nella medesima confusione di prospettive geo-

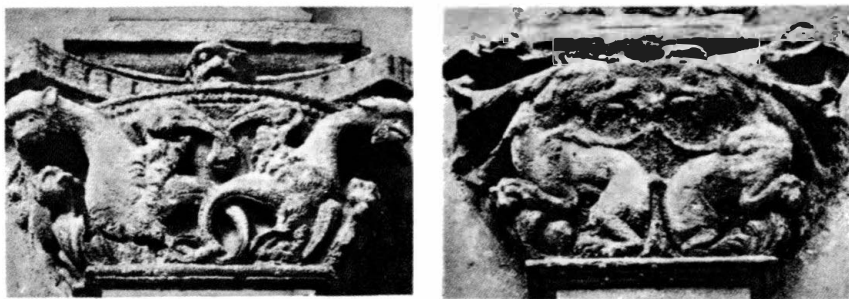
grafiche e storiche, la fauna romanica dei monumenti finisce per diffondersi insieme ai prodigi orientali e alle mostruosità greco-latine che invadono l'Occidente gotico in quest'ultima fase, in virtù della stessa attrazione per il meraviglioso e l'esotico.¹⁰⁸ Essa rivive quindi nel solco del Rinascimento.

Anche l'Antichità classica riveste un ruolo importante in queste composizioni architettoniche della pittura. La città che si staglia dietro il Campo Marzio nel *Martirio di san Sebastiano* di Memling (Bruxelles)¹⁰⁹ presenta due rotonde, ed è interamente costruita con mura massicce, contrafforti, archi a tutto sesto. Nessun motivo gotico ne altera l'omogeneità. Il *Reliquiario di sant'Orsola*, dello stesso maestro (1489; Bruges)¹¹⁰ – che mostra, a Colonia, la cattedrale perfettamente riconoscibile, e a Basilea un campanile fiammeggiante – rappresenta, nell'*Arrivo nella Città Eterna*, la basilica di San Pietro come una chiesa del XII secolo, con finestre geminate e un portale incorniciato da una chiambra continua, mentre sullo sfondo si profila un edificio circolare ad archetti. Anche in questo caso l'architettura romana è resa con il romanico.

Precisandosi sempre meglio grazie alle diverse versioni iconografiche, questa interpretazione degli elementi rivela il significato riposto dell'intero sviluppo. In fondo, anche se in una dimensione fantastica o sovraccaricato di simbolismo dagli artisti visionari, il ripristino di un ordine marcatamente monumentale e razionale nella disposizione delle parti costituisce una reazione morfologica a uno stile ridondante e incavato, la stessa che ha condotto gli architetti verso i modelli antichi – e non sempre direttamente. È stato osservato¹¹¹ come perfino in Italia il Rinascimento prenda le mosse da un ritorno alle forme romaniche – della Toscana dell'XI-XII secolo – quasi simultaneo¹¹² a quello rilevato nel Maestro di Flémalle e nei van Eyck. Nelle regioni in cui le vestigia romaniche sono meno numerose, tale attrazione doveva essere ancora più forte. Il sogno romanico dei pittori settentrionali aveva un fondo di classicismo.

Anche l'architettura del primo Rinascimento francese presenta queste contaminazioni. Il rivestimento antico di un edificio religioso vi fa rivivere spontaneamente effetti romanici. Le navate di Saint-Eustache a Parigi appartengono al «gotico a tutto sesto». Il triforio anticheggiante ritrova i tipi di Autun, di Beaune, di Langres.¹¹³ Le facciate *pignons* e le facciate a torri ripristinano la loro robustezza e il loro valore murale. Certi castelli evocano, con l'intrico degli elementi, quelle città favolose dove sono mescolati ordini ed epoche diversi.

Giungiamo così al momento in cui si cominciano a restaurare i monumenti correttamente. Incorporato in una chiesa ricostruita nel XVI secolo, il campanile-atrio di Avremesnil (ca.



161. SCULTURA ROMANICA DEL RINASCIMENTO: Lason, Castello, capitelli della facciata, prima metà del XVI secolo.

1125)¹¹⁴ ha ricevuto aggiunte che riproducono gli archetti e il cordone di rocchetti con tale precisione da indurre a pensare che siano della stessa epoca. Si è lontani dalla prassi medioevale per cui ogni parte aggiunta recava l'impronta del proprio tempo. A Hénin-Liétard l'ordine categorico di riutilizzare le «*vieses estoffes*» ha fatto ricollocare un portale del XII secolo in un campanile del periodo fiammeggiante. Infine a Eps, nell'Artois, un portale romanico devastato dai soldati di Francesco I viene restituito, bene o male, alla sua forma originaria.¹¹⁵

La decorazione scultorea «all'italiana» non sempre è indifferente a questa plastica. Hauteceœur¹¹⁶ segnala rilievi che per la loro *gaucherie*, simile a quella della decadenza romana, sono imparentati alla scultura romanica. Un'intera serie di capitelli, con tronchi di quadrupedi e di mostri che formano gli sporti angolari (Hôtel de Beaune a Tours, 1507-1508; Fontaine-Henri, secondo quarto del XVI secolo),¹¹⁷ si riallaccia più strettamente ai tipi bizantini «romanici» – come in San Marco a Venezia (XI secolo) – che all'Antichità classica. Tuttavia in un gruppo non meno importante (cappella di Commynes des Grands Augustins a Parigi, ca. 1506; Hôtel Lallemant a Bourges, primo quarto del XVI secolo; Lason, prima metà del XVI secolo)¹¹⁸ animali contrapposti ad asso di cuori, mostri con corpo duplice e un personaggio fra grifoni si reinsediano nella stessa posizione all'interno del capitello e nella stessa testura di ornamenti e volute del XII secolo (fig. 161). Alcuni di essi assumono la nobiltà del classicismo facendo risaltare il proprio valore. La lunga evoluzione che, attraverso il Rinascimento latente, perviene al Rinascimento propriamente detto, termina con gli esempi più perfetti di riproduzione diretta di un'opera primitiva. I *tailleurs d'antiques*¹¹⁹ realizzano dei falsi ispirandosi al romanico autentico.

VI *Il risveglio del fantastico nella decorazione del libro*

I. IL MARGINE E L'ANTIMICROCOSMO. *Drôleries* e *babewyns*. Parallelismi letterari: le « cose alla rovescia », le *Lügendichtungen*, gli *exempla* dei sermoni. Due elementi della formazione: tradizione teratomorfa ed « ellenismo » gotico.

II. IL MARGINE INGLESE. Le serie principali. Il fiorire simultaneo degli artifici e della natura. Arricchimento delle favole letterarie. Apporti della *drôlerie*. I *babewyns* del *Salterio Louterell*. Ultimo sussulto romanico.

III. IL MARGINE CONTINENTALE. Centri parigini: ricercatezza nell'astrazione e nella rappresentazione della vita; capricci di Jean Pucelle e fantasmagorie inglesi. Periferia Nord-ovest: flora e geometrismo parigini; irruzione delle figure appollaiate – ibridi, grottesche, personaggi travestiti da mostri, *drôleries* romaniche; le serie e il loro groviglio. Una *summa* dei repertori fantastici: le *Ore* di Marguerite de Beaujeu. Periferia Nord-est: fioritura di Metz; margini germanici e cosmopolitismo di Colonia. Periferia meridionale: fattori islamici e bizantini; arcaismi provenzali.

IV. ESPANSIONE E RINNOVAMENTO. Il margine nella pittura murale, sui soffitti e nella vetrata. Il realismo fantastico. Grottesche medioevali e grottesche del Rinascimento.

V. LETTERE ANIMATE. Fantasie e arcaismi parigini. Periferia Est: iniziale-scrigno; alfabeti romanici e alfabeti gotici; alfabeti misti. Propagazione in Francia e ritorno allo zoomorfismo primitivo.



I

Il doppio sviluppo che determina i due aspetti indipendenti e stilisticamente opposti della scultura architettonica – la statuaria e la decorazione propriamente detta – domina anche l'evoluzione della pittura dei manoscritti, dove si osserva da un lato l'illustrazione (la miniatura) ripiegare progressivamente nell'ambito del racconto, assumendo le forme della vita; dall'altro l'ornamentazione trovare nelle immediate vicinanze, sui bordi della pagina, uno spazio nel quale evadere verso i territori sconfinati dell'impossibile.

Il processo è analogo, nei modi e nello spirito, a quello che interessa gli edifici, dove i meandri fantastici si sviluppano parimenti attorno ai santi e alle superfici architettoniche proprio come un margine miniato.

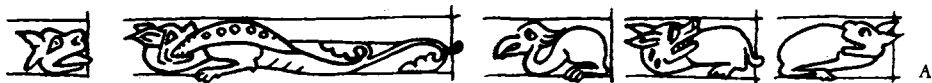
Per designare il mondo stravagante, avulso dalle leggi naturali, che costituisce lo sfondo di questi repertori sui margini, dove tutto contrasta con l'effusione lirica e la serena epopea dei cicli istoriati, viene spesso impiegata la locuzione *drôlerie*. Il termine è rabelaisiano e designa, nel XVI secolo, un genere fantastico e satirico,¹ mentre la storia dell'arte moderna lo applica in primo luogo alle fantasie ornamentali del libro e ai soggetti che vi si riallacciano, utilizzandolo correntemente non solo per i manoscritti di area francese, ma anche per qualsiasi altra categoria. In Inghilterra lo specifico termine *babewyn*, letteralmente «babuino» – che in francese diviene sinonimo di grottesca, ma anche di «bambino pazzo, turbolento»² – viene impiegato fin dal XIV secolo per una categoria di questi capricci.

Subtil compassinges ...
Babewinnes and pinacles
*Imageries and tabernacles**

precisa Chaucer (*House of Fame*, ca. 1348) descrivendo la decorazione della sua epoca. Il termine compare nella descrizione di sei piatti nell'inventario di Edoardo II, risalente al 1324.³ Un manoscritto della Cattedrale di Canterbury (D. 14)⁴ ne fornisce la spiegazione: «In verità sembra che per tutti tali siano quelle figure chiamate *babewyns* che gli artisti rappresentano sui muri. Per gli uni sono disegnate con testa d'uomo e corpo di leone, per gli altri con muso di leone e corpo di asino. Per altri ancora con la testa d'uomo e il posteriore di un orso, e così via».

* «Curve sottili ... / *Babewyns* e pinnacoli / immaginismi e tabernacoli».

Allorché san Bernardo parla dei prodigi romanici dalla «formosità deforme o formosa deformità» (*deformis formositas ac formosa deformitas*), come il pesce con la testa di un quadrupede, il mostro con il petto di un cavallo e il posteriore di una capra e gli animali per metà uomo, egli menziona un'unica famiglia di esseri, fra cui annovera anche le «scimmie immonde» (*Apologia*, 1127).⁵



I testi che ci sono pervenuti si riferiscono all'iconografia in generale, dal vasellame all'affresco, ma concordano perfettamente con i temi fondamentali della miniatura, che vanta ora il primato in vari campi. Tutta la fauna ibrida viene abbracciata dalla definizione di *drôlerie*, ma la connotazione scimmiesca che ormai la caratterizza sottolinea l'idea di una perversione e di un rovesciamento filosofico della natura. Un antiuniverso e un'antiumanità si ergono di fronte a un ordine regolare e a figure esemplari. Le innumerevoli «scimmiaggini» – spesso indecenti – che si riversano sui margini ne sono l'incarnazione diretta.⁶ Anche la favola letteraria, considerata come una delle fonti di tutte le fantasie, possiede il suo mondo «alla rovescia».

*A ce me sanble que je voie
Les chiens foïr devant le lièvre
Et la tortue chacier le bièvre*



...
*Einsi fuit le faucon por l'ane
Et li girfauz por le heiron,
Et li gros luz por le veiron,
Et le lion chace li cers
Si vont les choses a anvers**



si legge in Chrétien de Troyes (*Cligès*, ca. 1170),⁷ che utilizza già la locuzione conferendo un senso a quegli *impossibilia* pittorici che godranno successivamente di grande fortuna. Il *Miroir des fous* (anteriore al 1180) e l'*Anticlaudianus* (ca. 1185) di Alano di Lilla⁸ riprendono il tema che Jean d'Hanville (1184) mette in relazione con la scimmia.⁹

In Germania la *Verkehrte Welt* fa presa sull'immaginazione a

* «Mi sembra di vedere / i cani fuggire davanti alla lepre / e la trota cacciare il castoreo / ... / Così fugge il falcone a causa dell'anatra / e l'avvoltoio per l'airone / e il grosso luccio per il vairone, / e il cervo caccia il leone: / le cose vanno alla rovescia».

partire da Reinmar il Vecchio (m. 1210), fino ad arrivare alle avventure del barone di Münchhausen.¹⁰ Nelle sue visioni figurano case costruite sulla punta di un ago (in un manoscritto di Vienna del XIII secolo), la terra innalzata al di sopra del cielo:

*Aller Wunder si geswigen,
das erde himel hât überstigen,
daz sult is vuir ein Wunder wigen.
Erd ob un himel unter,
das sult ir hân besunder
Vür aller Wunder ein Wunder**

(Reinmar von Zweter, ca. 1250)¹¹

Il miracolo dei miracoli è alla base di questi *Unsinn* che appaiono nelle regioni in cui si giunge cavalcando un'oca blu:

*Ich quam geriten in ein lant
ûf einer blâwen gense, dâ ich âvantiure vant***

e dove si possono trovare, fra l'altro, uno sparviero e un corvo che pescano maiali in un ruscello, un orso che insegue un falcone in cielo, un gambero che vola insieme a una colomba, tre giganti presi in trappola e beccati da un gallo... (Reinmar von Zweter). Le *Lügendichtungen* – le «poesie mendaci» –, per il carattere burlesco, l'implacabile assurdità e il nitore delle immagini contengono gli elementi della *drôlerie*, anticipandone la fioritura sui bordi del libro. Rabelais, scrivendo nel prologo della sua opera che devono esservi trattate «solo burle, buffonate e allegre fanfaluche», si serve ancora di termini che potrebbero definire esattamente questo genere di miniature.

La composizione della pagina, con il testo e la sua illustrazione contornata di buffi disegni, può anche essere paragonata alla struttura di un sermone costruito sul contrasto fra insegnamento elevato da una parte e storielle, parabole e racconti giocosi dall'altra.¹² I francescani e i domenicani, maestri di questo metodo, riservavano di solito le parti divertenti per la fine – il margine inferiore dell'esposizione –, quando l'attenzione diminuisce. A loro si devono raccolte di *exempla* tratti da scritti eterogenei (cronache, leggende, bestiari e trattati geografici).¹³ La burla, il brio e l'umorismo dell'epoca vi si ritrovano accolti senza che vi siano commenti o indicazioni su come servirsene, e finiscono con il rifiorire sul loro terreno peculiare. Il successo

* «Di tutti i miracoli si taccia, / che la terra sia salita sopra il cielo, / questo devo tenere per miracolo. / La terra sopra e il cielo sotto, / questo dovreste considerare / il miracolo dei miracoli».

** «Giunsi in un paese cavalcando / un'oca blu, e là trovai prodigi».

di queste compilazioni comincia all'inizio del Duecento, per declinare durante il Quattrocento.

Alcuni soggetti di Jacques de Vitry (m. 1240),¹⁴ quali lo studente che gioca a dadi con un gatto (XI), i topi di città che pranzano con i topi di campagna (CLVII), la scena galante della monaca con il giovanotto (LX) e le scimmie (XXV e CXXVII), sono vignette *ante litteram*. Ma certi *exempla* potevano anche riferirsi alla decorazione dei manoscritti. I due repertori, figurativo e letterario, si uniscono sviluppandosi nella medesima direzione, tanto da indurre l'ipotesi che le scimmiaggini e le grottesche dei margini costituissero anche una diversione parodistica più o meno legata, se non al contenuto, almeno al carattere del libro.¹⁵ Un *Roman d'Alexandre* (1338-1344)¹⁶ mostra combattimenti – fra cui uno con un caprone – e alcune orchestre caricaturali di fronte a scene di tornei e banchetti, offrendo uno dei rari esempi di relazione diretta fra il margine e il racconto. Pur corrispondendo, per la tecnica del gioco su due opposti registri, agli intermezzi e ai lazzi in uso nella predicazione e nel teatro – Shakespeare e la Commedia dell'Arte si servono ancora di questi effetti –, la decorazione dei margini si sviluppa nel proprio ambito specifico e con i propri elementi come evocazione – morfologica e immaginifica – di un mondo alla rovescia, rimanendo indifferente ai temi che incornicia.

In pratica, l'evoluzione di questa decorazione risulta per un verso dalla trasformazione del Medioevo teratomorfo antico – con le sue astrazioni e le sue deformazioni convenzionali, l'arte della metamorfosi e degli incroci di creature e forme, la poetica della finzione – nell'essenza del nuovo Medioevo; per l'altro dallo straripare degli «ellenismi» gotici – anch'essi appartenenti a strati profondi –, che le spalancano nuove prospettive. Da questa unione scaturisce una vita intensa, caratterizzata da sistematiche inversioni degli elementi, dove tutti i domini della natura si piegano agli artifici e tutti gli artifici sono integrati nella natura. Si assiste al ripristino totale di un'iconografia e di precisi schemi e procedimenti compositivi, che riprendono costantemente le loro formule primitive. Questo processo si realizza nella decorazione delle piante rampicanti e nel loro rigoglio, trasformando la flora in fauna e ripopolando il suo mondo di funamboli con tutte le creature immaginarie che la fantasia è capace di concepire. La varietà delle diverse scuole è definita dalla differente dosatura delle due opposte soluzioni. Il sistema si diffonde simultaneamente all'ornamentazione zoomorfa scultorea, e secondo la stessa traiettoria, in modo più pronunciato nella periferia Nord-ovest e Nord-est¹⁷ e con un calo durante i decenni a cavallo del Quattrocento, che corrispondono a un periodo di transizione fra due fasi.

II

Il *Salterio* eseguito nel 1248 per Alfonso, secondo figlio di Edoardo I – detto il *Salterio Tenison*¹⁸ – viene generalmente considerato, insieme al Pietro Comestor di Ashbridge (ca. 1283), capostipite della serie inglese influenzata da quegli apporti francesi che sono all'origine delle nuove forme. Le piante rampicanti che si espandono sui margini emanano la stessa freschezza di quelle continentali. Ma le lotte e gli inseguimenti che si svolgono lungo gli steli risentono ancora della violenza romanica. Accanto a uccellini appollaiati compaiono draghi zebraati e truci grifoni. Nel *Salterio Windmill*¹⁹ – che deve il suo nome al minuscolo mulino a vento della prima pagina –, risalente alla fine del Duecento, le illustrazioni sono ricche di una grazia manierata che Cockerell ha definito «parigina», mentre nei fine riga abbonda una fauna strampalata: teste con zampe d'uccello, combinazioni di quadrupedi e intrecci, bassotti mostruosi che si allungano conformemente alla giustezza, animali con mani che spuntano dal posteriore o dal petto, una testa con sopra dei piedi a mo' di pennacchio attingono l'inimmaginabile, muovendo dalle invenzioni del passato. Spesso le figure debordano sui margini. Il loro disegno è fermo e sottile.

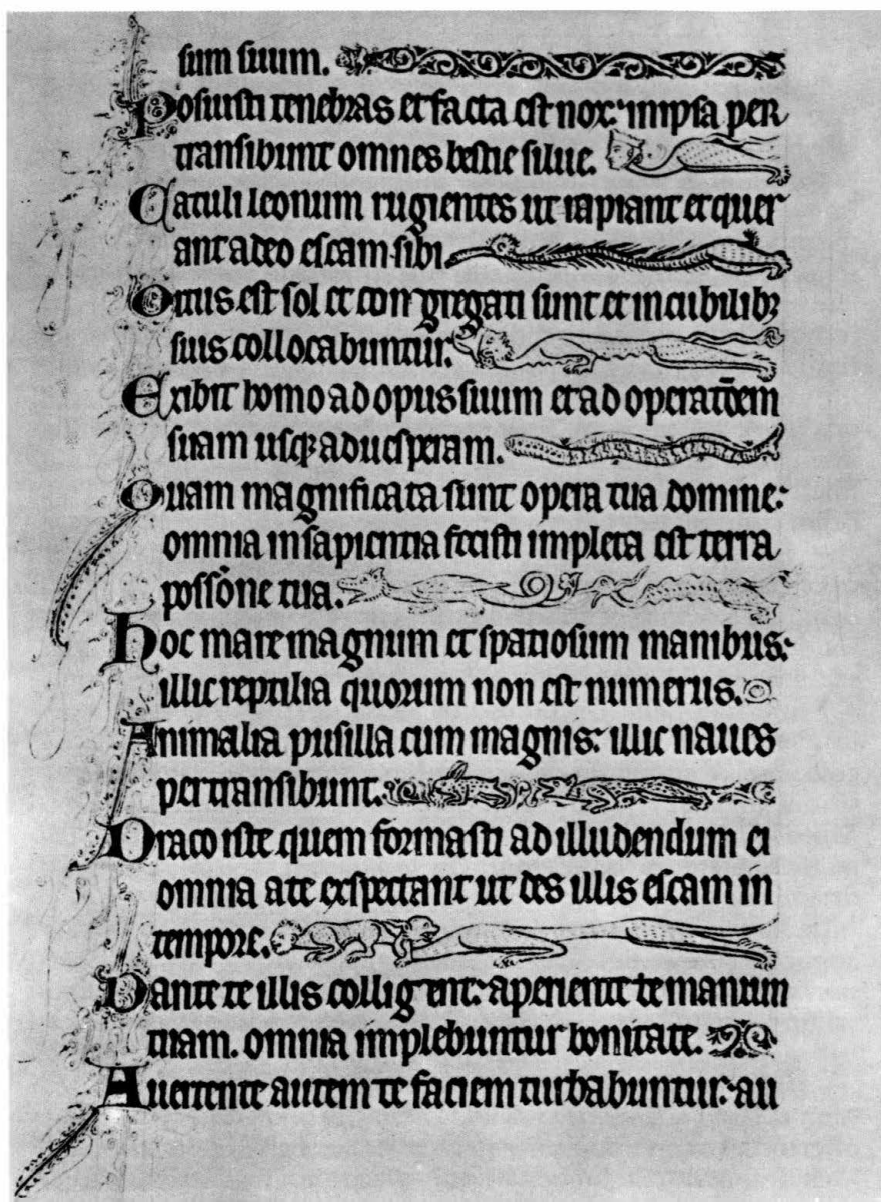
I fine riga delle *Ore* all'uso di Salisbury (fine del XIII secolo),²⁰ con bestie dai corpi pieghettati come una fisarmonica e i colli simili a serpenti pelosi, sono stati paragonati a tali composizioni (fig. 162), mentre altri manoscritti – ad esempio il primo *Salterio* di Peterborough²¹ – conservano ancora, alla maniera romanica, creature proliferanti fra le colonne del testo: draghi, draghi dal torso umano, sirene-uccelli, sirene-pesci.

Le tre scuole insulari della prima metà del XIV secolo – l'Est anglico, i gruppi del *Salterio* della Regina Mary e quelli del *Salterio Tickhill* – continuano a svilupparsi sulle stesse basi. Il *Salterio*

offerto dal monaco Ormesby al priorato benedettino di Norwich (ca. 1300),²² che appartiene alla prima delle tre famiglie,

sviluppa i margini – decorati in oro, rosso e blu intenso – su più di metà della superficie della pagina. Nuova linfa scorre nei vi-





162. FINE RIGA: A. (p. 230) *Salterio* di Peterborough, fine del XIII secolo. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9961-2. B. (p. 233) *Salterio Windmill*, fine del XIII secolo. New York, Pierpont Morgan Library, 102. C. *Ore* all'uso di Salisbury, ca. 1280. Già Collezione Chesterbeatty.

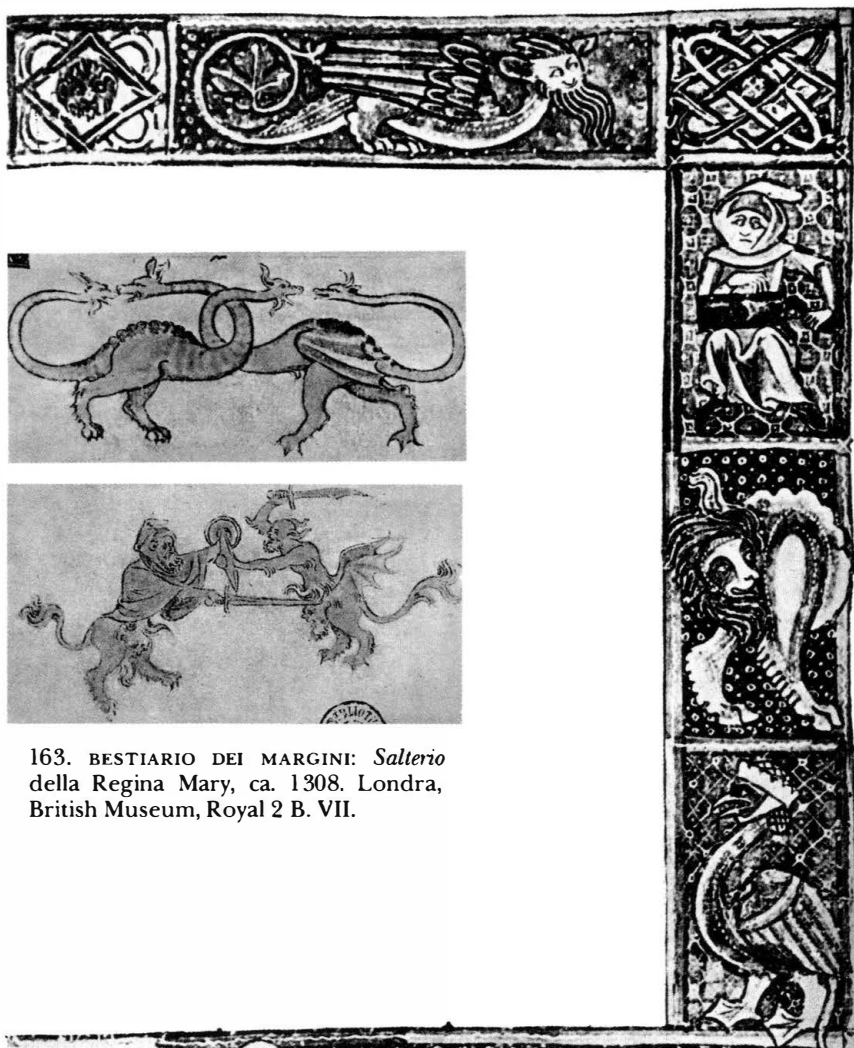
ticci carichi di foglie carnose, che ospitano una folla indaffarata. Le piante sono spesso dei draghi, le figurine appollaiate sono esseri fantastici, la maggior parte dei quali possiede una coda terminante con una mano. Vi si ritrovano i lottatori del *Salterio* di Belvoir Castle e l'idra dell'*Apocalisse* anglo-normanna con quattro teste soltanto, di cui una mozzata da un guerriero. Due lepri, che lottano a fianco con una mazza e una sciabola, appaiono come una caricatura della *drôlerie*. Draghi zebrati, pesci, quadrupedi con colli che formano nodi complessi e tortiglioni regolari animano i fine riga con le anse di combinazioni fissate da secoli e con una vivacità spontanea. Una flora e una fauna realistiche, composizioni artificiose e le più fredde speculazioni geometriche si associano in una medesima fioritura, espandendosi insieme. L'invasione della natura gotica incorpora nel suo regno tutte le forme, tutte le immagini.

Sui margini del *Salterio* della Regina Mary (ca. 1308),²³ che peraltro riprende integralmente la rappresentazione dello Zodiaco e dei *Lavori dei mesi* di un manoscritto dell'XI secolo,²⁴ si raggruppa un intero bestiario. Non si tratta più soltanto delle specie correnti, che seguono da vicino le versioni di Pierre le Picard. Una cinquantina di strane bestie che non figurano in alcun testo – una scimmia con corna di cervo, una sirena-uccello con ali membranose sul dorso e ali piumate in testa, un uomo senza braccia con un secondo corpo umano che spunta dalla schiena, dei *grilli*, cioè creature formate dalla combinazione di teste umane e animali, e dei «quadrupedi a due zampe», mutuati dalla glittica antica o da monete anglosassoni²⁵ – completano per la prima volta il serraglio delle scienze naturali (fig. 163). L'unione delle due serie – illustrazioni di favole letterarie e riproduzioni di esseri favolosi provenienti da depositi puramente figurativi – avviene in modo naturale sui bordi di un libro.

Il *Salterio Tickhill*²⁶ – eseguito fra il 1303 e il 1314 a Worksop, dove dal 1187 si trovava uno dei più famosi *Bestiari* della fine del XII secolo – è, insieme ai manoscritti ad esso imparentati, il meno inglese. Le grottesche sui margini (teste di tori alati, bestiole con una testa a ogni estremità del tronco) e i fine riga (pesci, draghi, ibridi antitetici) vi compaiono ancora numerosi e febbrili. Senza avere la stessa virulenza, possiedono forse un senso ancor più acuto della *drôlerie*. La serie è stata messa in relazione con il Nord e il Nord-est della Francia piuttosto che con Parigi. Ma l'Inghilterra teratomorfa si riafferma con forza nel corso del secondo quarto del Trecento.

Il trattato *De nobilitatibus, sapientiis et prudentiis regum* di Walter di Milemete (Londra? 1326-1327)²⁷ divide i margini secondo una tradizione insulare, a compartimenti rettangolari, cia-

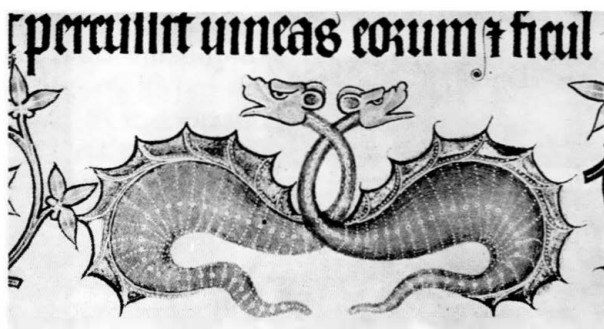
scuno con un intreccio, un personaggio o una bestia: un essere triforme, un drago-viticcio, una sirena-pesce, un uccello o un quadrupede con testa umana, dal disegno disteso e nervoso al tempo stesso (fig. 164). Il manierismo gotico si riallaccia qui al manierismo romanico più colorito e robusto, conservando anche nel pittoresco una qualità monumentale. Il *Salterio Louterell* (ca. 1340)²⁸ contiene la più straordinaria collezione di *babewyns*. La famiglia romanica di mostri con corpo doppio e una sola testa e con testa doppia e un solo corpo offre in esso una nuova specie di bovidi, di cani e di gufi. Un uccello bicefalo sormonta un duplice corpo umano con due zampe. Due facce sorgono ai lati di un corpo che al suo centro reca una maschera. Si incontrano anche una mucca con coda di gallo e ali di farfalla, una testa con un pesce a guisa di copricapo e una danzatrice acrobata con le gambe per aria trasformate in uccello. Il drago con le ruote costituisce il più antico esempio pervenutoci della combinazione di un corpo vivente con un oggetto inanimato. Le creature sono imponenti, feroci, e spesso occupano un intero margine della carta (fig. 165). Alcune loro parti sembrano di legno dipinto, simili ai pezzi di ricambio di un gioco, ma i volti drammatici, le teste di animali dai grandi occhi rotondi, i becchi adunchi e l'espressione contratta rendono ancora più inquietanti queste composizioni. Apparendo nella stessa area del bordo delle pagine in cui vengono mostrate, con la precisione di un documento storico, scene di vita contemporanea inglese (un carretto di contadini, il cocchio delle dame della famiglia reale), questa fauna di un mondo alla rovescia ne rappresenta la faccia tormentata. Il manoscritto è legato all'Est anglico, la cui influenza si manifesta ancora una volta, dopo un periodo di interruzione imputato all'epidemia di peste nera, in diversi libri destinati alla famiglia di Bohun (ca. 1370),²⁹ nei quali si ritrovano ancora figurine sorprendentemente romaniche per durezza e rigidità dei tratti.



163. BESTIARIO DEI MARGINI: *Salterio della Regina Mary*, ca. 1308. Londra, British Museum, Royal 2 B. VII.



164. BESTIARIO DEI MARGINI: Walter di Milemete, *De nobilitatibus, sapientiis et prudentiis regum*, 1326-1327. Oxford, Christ Church. (Il margine sinistro manca).



165. BESTIARIO DEI MARGINI: *Salterio Louterell*, ca. 1340. Londra, British Museum, Add. 42130.

III

A fronte di queste serie inglesi che si evolvono in una stessa direzione, nei centri parigini, da cui sono giunti i più importanti rinnovamenti, si trovano anche i principali nuclei di resistenza allo sviluppo delle grottesche sui margini. La famiglia di manoscritti compresa tra i *Vangeli* della Sainte-Chapelle (1260-1270)³⁰ e il *Chansonnier* di Parigi (inizi del XIV secolo)³¹ accentua la ricercatezza tanto nell'astrazione quanto nella rappresentazione della vita, moltiplicando da un lato gli esseri filiformi, sempre più invisibili entro viticci e intrecci che fanno a gara con i labirinti celtici, dall'altro le bestiole e gli uccelli appollaiati, per la maggior parte più vicini alla natura carolingia che alle *drôleries* romaniche. Gli animali, incorporati nell'ornamento, diventano più grandi, e alla fine del Duecento, con lo sbocciare di una flora più fitta, i loro contorni si disarticolano³² (figg. 166 e 167). Talvolta sul loro collo dondolano vere e proprie teste con foglie. Figurine «romaniche» – fra cui un drago e una danzatrice in tondo e un drago dalla testa di uccello con una perla nel becco, conformemente al tipo sassanide – compaiono, peraltro numerose, nel Graziano del 1314, che secondo Porcher è stato probabilmente eseguito proprio a Parigi, ma da un amanuense inglese.³³

Si deve tuttavia a Pucelle la fioritura più rigogliosa di questi capricci. Nel *Breviario* di Belleville (1323-1326)³⁴ libellule, farfalle e uccellini svolazzano attorno ad antenne punteggiate di foglie e spesso terminanti con draghi, tronchi umani e chimere bicefale. Alla c. 37, in basso, un essere composto di un torso umano che spunta dalla schiena di un animale appartiene alla categoria del *Salterio* della Regina Mary. La stessa bestia è riprodotta alla c. 83 delle cosiddette *Ore* di Savoia all'uso di Parigi (ca. 1330),³⁵ che si riallacciano all'arte di Pucelle (fig. 168). Nel frattempo, le *Ore* di Jeanne d'Evreux (1325-1328)³⁶ realizzano il bizzarro capolavoro dei *marginalia* continentali. Il minuscolo libretto – meno di nove centimetri e mezzo per meno di sei – contiene quasi novecento motivi, il cui virtuosismo nell'esecuzione trascende le possibilità materiali tanto della mano quanto della vista.

La particolare creatura con il tronco di un personaggio sul dorso non figura soltanto sul bordo (c. 174), ma scivola anche fra le basi della colonna del testo, facendo sporgere le teste e il petto (cc. 31 e 73). I margini del manoscritto sono invasi per intero dalle escrescenze dei fine riga, che costituiscono, come nel *Salterio Windmill*, la parte dominante della sua decorazione miniat. Sirene marine, draghi, inseguimenti di cervi e pesci riprendono temi «romanici» per eccellenza. Due chimere incrociate, con le code che si protendono in due righe vicine, proiet-



A



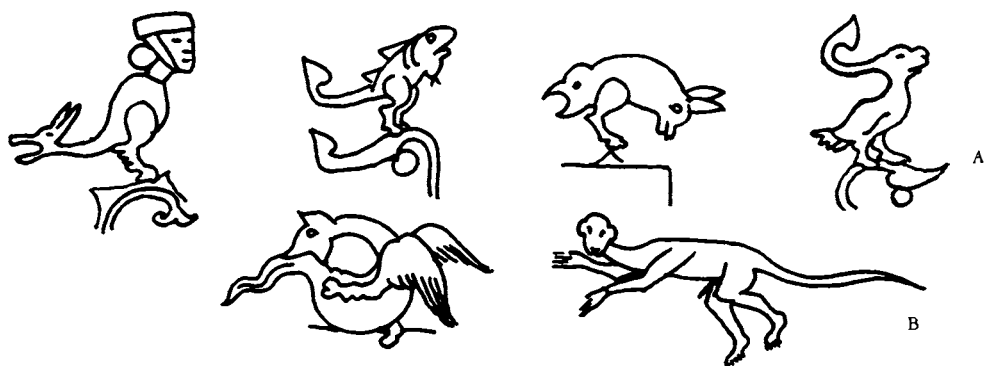
B



C

166. DRAGHI E GROTTESCHE PARIGINI: A. *Vangeli*, fine del XIII secolo. Londra, British Museum, Add. 17341. B. *Decretum* di Graziano, 1314. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 3808. C. *Vangeli* della Sainte-Chapelle, 1260-1270. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17326.

A fianco: 167. GROTTESCHE E DRAGHI PARIGINI: A. *Chansonier* di Parigi, 1280-1315. Montpellier, Faculté de Médecine, 196. B. *Vangeli* della Sainte-Chapelle, 1260-1270. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17326. C. *Breviario* di Filippo il Bello, attribuito al maestro Honoré, anteriore al 1296. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1023.





A



B

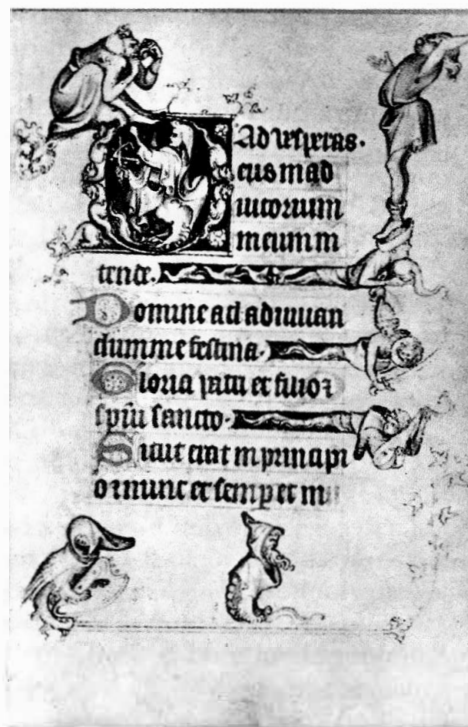


C

168. LA BESTIA CON TORSO UMANO: A. *Salterio* della Regina Mary, ca. 1308. Londra, British Museum, Royal 2 B. VII. B. *Ore* di Jeanne d'Evreux, 1325-1328. New York, Metropolitan Museum. C. *Ore* all'uso di Parigi, ca. 1330. Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 1.

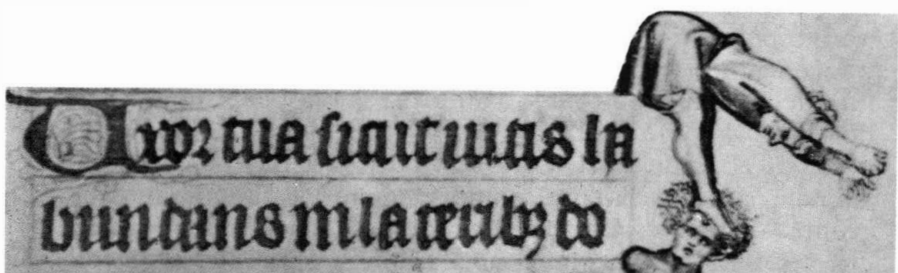
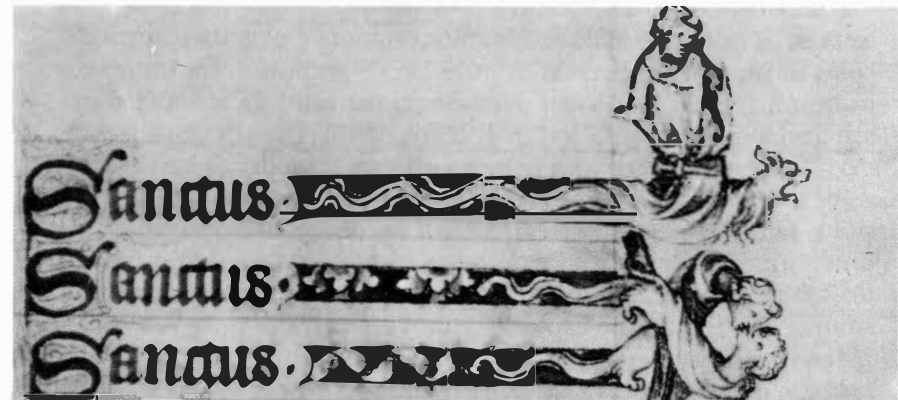
tano simmetricamente le loro curve (fig. 169). Ma nello stesso tempo la *drôlerie* frizza con un brio che sfida tutte le malizie dell'immaginazione. Un caprone suonatore, con una mandibola per viola e un rastrello per archetto, scantonà da un fine riga inseguito da un drago. Nei fine riga si inserisce la barba di un animale con testa umana, entra il collo di una lumaca, lungo come un serpente. Alcuni uomini con una coda al posto delle gambe saltellano agitando armi, trombette, libri, cetre, agguantando animali. Uno di loro si leva la testa dalle spalle come fosse un cappello. Un diavolello esce dalla brocca sigillata fra le lettere. Orrore e grazia sono bizzarramente affiancati in questi microscopici disegni dai contorni fermi e i volumi vaporosi, che richiamano le fantasmagorie inglesi non soltanto per la loro esuberanza barocca, ma anche per alcuni motivi specifici. Ad essi sono state accostate le *Ore* fiamminghe del 1320,³⁷ le cui figure semimarginali derivano da un prototipo comune.

169. FINE RIGA: *Ore di Jeanne d'Evreux*, 1325-1328. New York, Metropolitan Museum. A. Dimensione reale. B. Ingrandimenti.



A

B

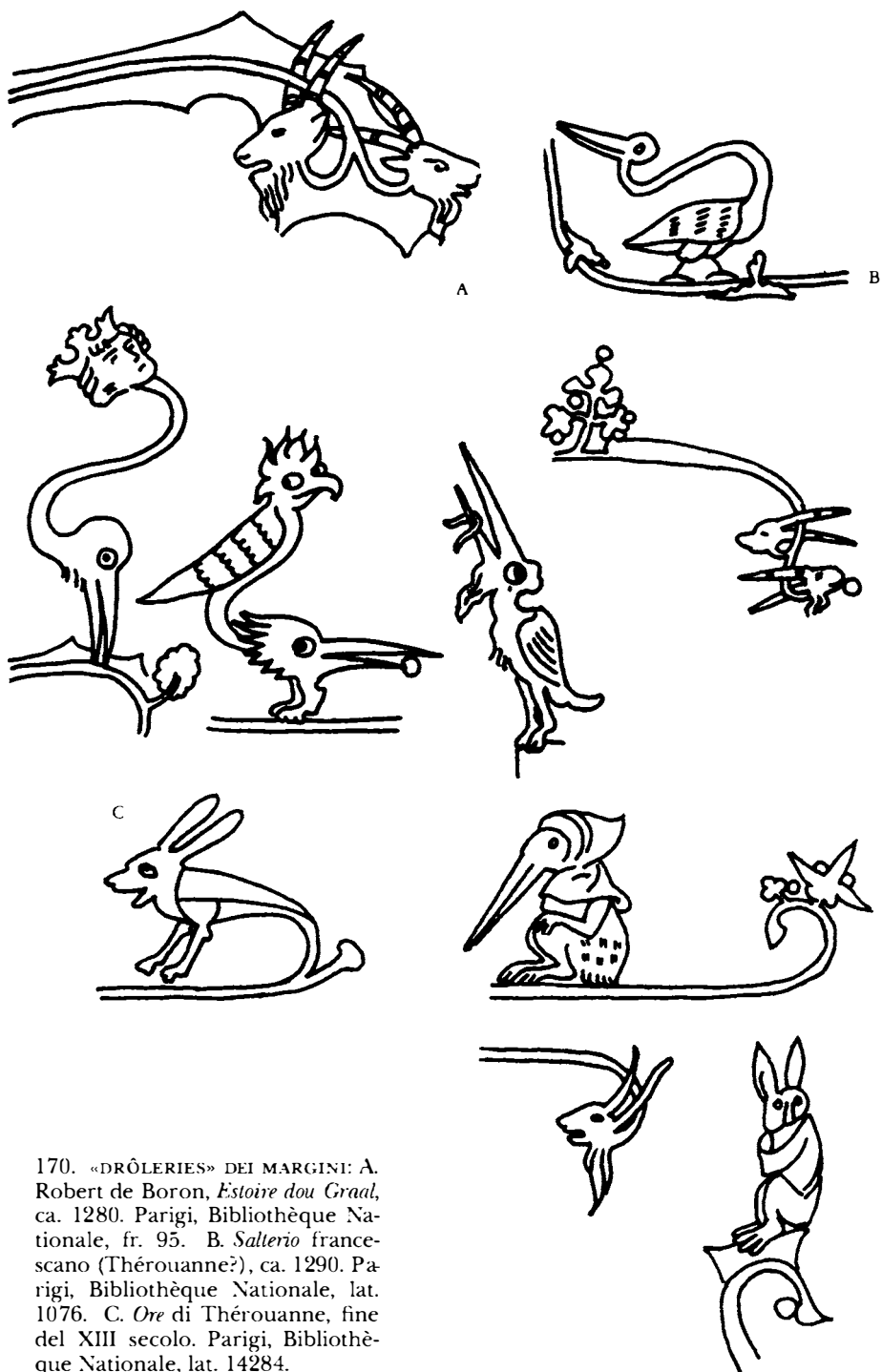


Il cosiddetto *Breviario* di Carlo V (anteriore al 1380)³⁸ riprende ancora un certo numero di questi temi, rifacendosi soprattutto al *Breviario* di Belleville; tuttavia Parigi diventa, in generale, sempre più sobria in fatto di mostri. Verso il 1300 i draghi si perdono infine nel fogliame e nei rami da cui hanno preso vita, mentre le grottesche diventano più rare rispetto agli uccelletti appollaiati, disegnati con brio. Le fantasie del gruppo Pucelle sono come un fuoco d'artificio cui segue la calma.

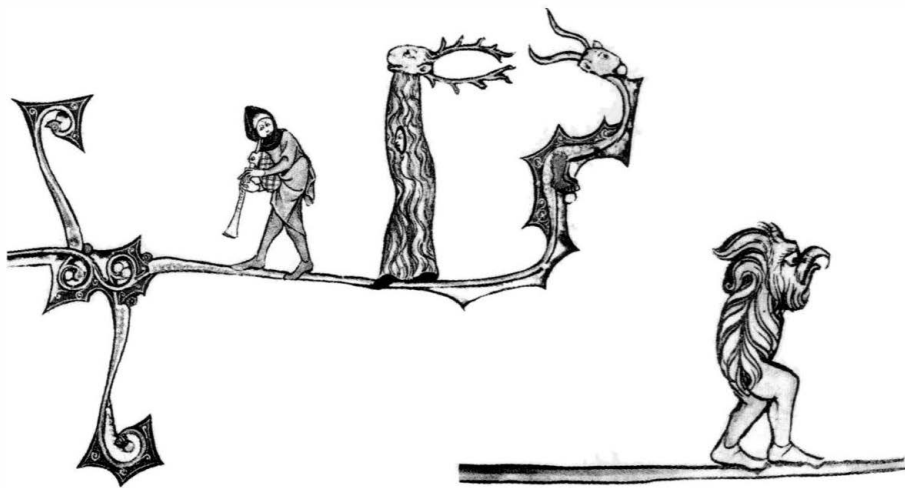
Lo sviluppo è più costante e regolare in tutta la catena delle officine periferiche del Nord, dove gli apporti nuovi si innestano variamente sui sistemi locali, che perseverano nella loro ossessione per i «mondi alla rovescia». Nel Nord-ovest lo sviluppo prosegue direttamente la serie anglo-artesiana – contraddistinta dai draghi zebrati – accogliendo la flora e il geometrismo parigini, e riversando sui rami delle piante rampicanti una folla di funamboli quanto mai bizzarri.

La decorazione dell'*Estoire dou Graal* di Robert de Boron³⁹ inaugura questa fase verso il 1280. I meandri dei draghi riprendono le astrazioni dei *Vangeli* della Sainte-Chapelle su scala più ampia e più solida. I viticci si ornano di teste – spesso duplici –, di caproni e di uomini dai tratti beffardi, straordinariamente vivaci. Un personaggio armato di spada ha per collo un lungo stelo, senza testa. Gli esseri compositi sono agitati, numerosi, sfrenatamente irruenti e umoristici. Un uccello intero sormonta, a mo' di cresta, una testa di uccello con zampe. Una testa umana coronata spunta dal collo di un uccello con un grande becco accanto a un uomo sui trampoli (fig. 170). Alcuni personaggi travestiti da animali si mischiano a questa fauna (cc. 261, 295v, 339v). Uno di essi è nascosto all'interno di un sacco peloso con una testa di cervo. Una fessura al centro ne lascia intravedere il volto (fig. 171). Cammina su un ramo sospeso che termina con un drago, accompagnato da una cornamusa e da due trombette suonate da un genio bifronte. Un'atmosfera di mascherata e di festa impregna queste trasmutazioni. Il margine esplode come una sagra popolare.

Il manoscritto, ritenuto una delle opere più importanti della pittura della Francia settentrionale, definisce nella seconda metà del XIII secolo un programma di combinazioni che si potranno poi rintracciare in diverse officine regionali. Un *Salterio* francescano del 1290 circa⁴⁰ riprende gli elementi delle miniature della *Estoire dou Graal* – compresa la doppia testa di caprone – in scala più ridotta. Le *Ore* di Thérouanne, di Marsiglia e di Parigi (fine del XIII secolo)⁴¹ – dove una medesima testa di animale cornuto si pone come elemento caratterizzante del gruppo – e un *Salterio* di Thérouanne (ca. 1300)⁴² abbondano di *drôleries* dello stesso genere, con una netta prevalenza di *grilli*.



170. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. Robert de Boron, *Estoire dou Graal*, ca. 1280. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 95. B. *Salterio* francescano (Thérouanne?), ca. 1290. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1076. C. *Ore* di Thérouanne, fine del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 14284.

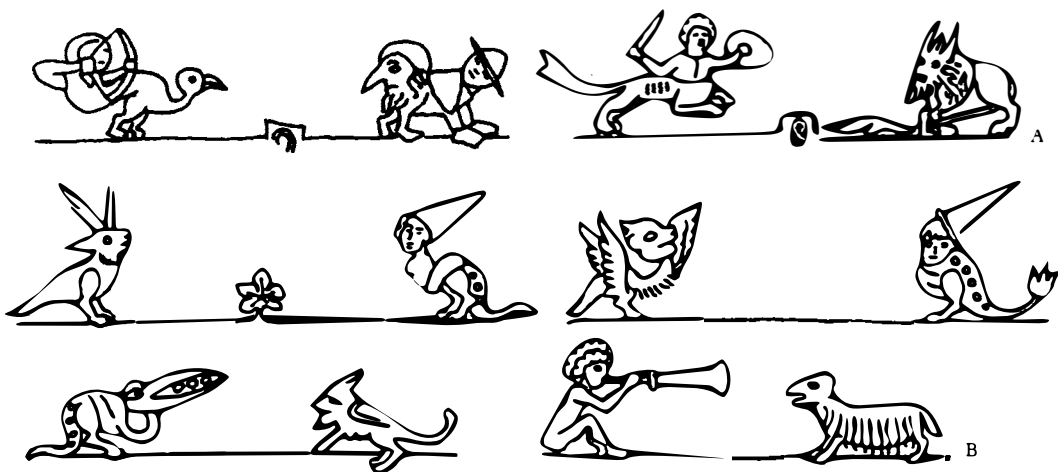


171. PERSONAGGI TRAVESTITI: Robert de Boron, *Estoire dou Graal*, ca. 1280. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 95.

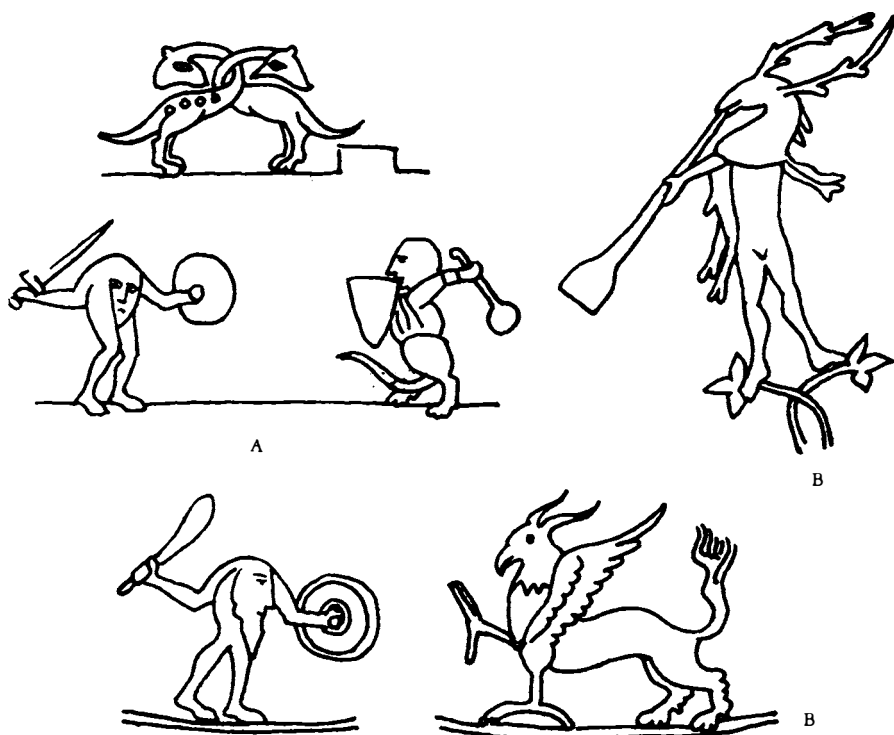
Figure vivaci nella loro deformità e stravaganza saltellano su rami e su draghi che spesso conservano tracce di striature.

I draghi zebrati, così diversi dai draghi «parigini», ridotti a cifre spoglie o inglobati nella folta vegetazione, dominano ancora sui bordi di parecchi manoscritti arcaizzanti dello stesso periodo.⁴³ Ma in tutti i centri innovatori prolifera anche una folla tumultuosa di piccole creature dei margini. Uccelli, cani appollaiati – in oro –, basilischi con le ali dorate, gruppi antitetici, quadrupedi con le code intrecciate, *grilli* con perle nel becco, cacciatori e musicanti abbondano in una serie di libri diseguali per qualità e ricchezza, ma tutti in relazione con Arras.⁴⁴ In un *Salterio* piccardo (ca. 1290),⁴⁵ che fra l'altro riproduce i grandi rettili con corpo duplice e testa umana del *Salterio* di Liegi, alcune figure sono accompagnate da iscrizioni che le collocano in particolari ambienti regionali. Così le donne che di fronte ai mostri danzano e leggono sono «*dame Marole le bel*», «*dame de Morvel*», «*la demisele d'Aties*». «*Me dame de Wavenies*» si intrattiene con un drago. Le didascalie, apposte da uno dei primi possessori del manoscritto, aggiungono una nota birichina a quel mondo pieno di chimere e scimmie (fig. 172) che spuntano sulle antenne della cornice, trasponendolo al tempo stesso in una realtà concreta.

Nelle *Ore* dette di Mahaut d'Artois (inizi del XIV secolo)⁴⁶ un suonatore di tromba in piedi su delicati fogliami, vestito da cervo – con una testa dalle corna magnifiche –, riprende il tema del camuffamento del libro di Robert de Boron. Si scorge an-

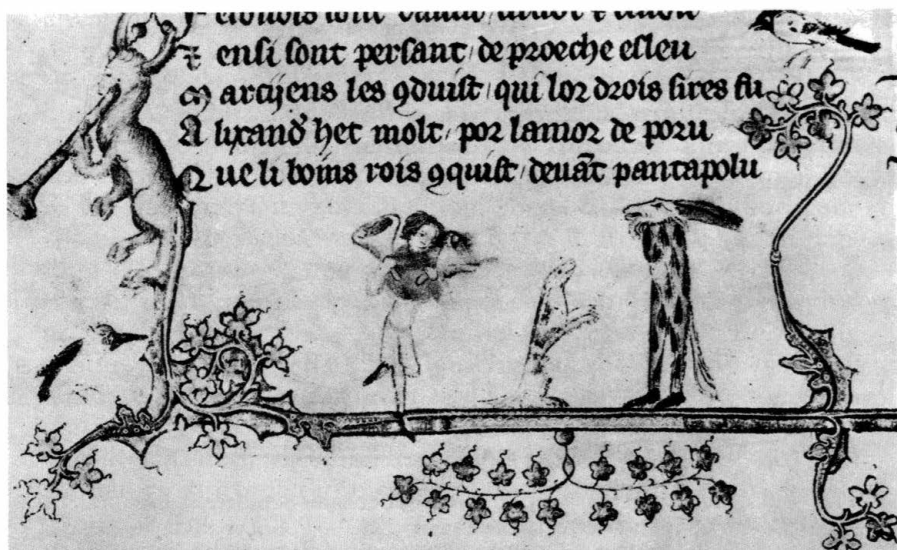


172. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Salterio* e *Libro d'Ore* all'uso di Saint-Amand, inizi del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 13260. B. *Salterio* piccardo, ca. 1290. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10435.



173. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Breviario* del Saint-Sépulcre di Cambrai, ca. 1290. Cambrai, Bibliothèque Municipale, 102-103. B. *Ore* dette di Mahaut d'Artois, inizi del XIV secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale, 87.

che una testa con gambe e braccia che tiene nelle mani uno scudo e un'arma, e che si può ritrovare nel *Breviario* del Saint-Sépulcre di Cambrai.¹⁷ Sono soprattutto le figure identiche che si pongono come capisaldi nel garbuglio di vasti repertori che si diffondono dal medesimo deposito. Il manoscritto presenta da una parte una flora e dei draghi frastagliati, come nel maestro Honoré, dall'altra bestie peculiarmente romaniche, con corpo o testa duplice; tutte le figure sono allacciate e incrociate in

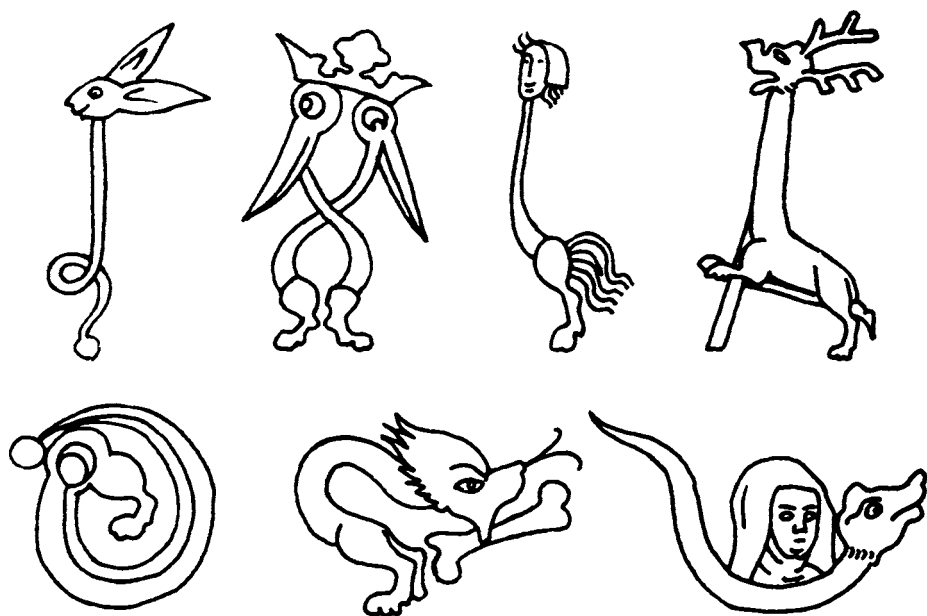




A fianco e sopra: 174. PERSONAGGI TRAVESTITI: *Roman d'Alexandre* attribuito a Jean de Grise, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, 264.

schemi rigidi e simmetrici (fig. 173). Il *Roman d'Alexandre*, miniato probabilmente a Bruges su committenza inglese o per un inglese da Jean de Grise (1338-1344),⁴⁸ moltiplica le maschere che venivano rappresentate di frequente nelle vicine scuole d'Oltremania (fig. 174). Personaggi con teste di capra, di asino, di cane, di bue, di lepre, di volpe e d'aquila si ergono lungo gli steli tesi sui bordi, come in un circo, insieme a dame non travestite. Sulle mantelline che fanno parte di questi stravaganti abbigliamenti è talvolta goffrato un blasone. Il volto di un uomo spunta sul petto del cervo di cui riveste la pelle, come in un grillo. Questi disegni offrono una documentazione particolareggiata sui costumi che venivano indossati all'epoca in occasione delle feste e a teatro. Lo spettacolo si svolge, alla stregua delle *drôleries* dei margini, con creature sovranaturali (conigli che portano uomini con gambe e braccia legate, galli su trampoli), e nella stessa atmosfera magica. Il fogliame rigoglioso e dentellato deriva dall'Est anglico.

Talvolta in quest'area appaiono anche delle *grisailles*, simili a quelle del *Salterio* della Regina Mary in Inghilterra e a quelle di Pucelle in Francia. Le *grisailles* del *Messale* all'uso di Saint-Vaast (terzo-quarto decennio del XIV secolo),⁴⁹ con *grilli* e centauri-musicanti, sono di notevole finezza; quelle della *Quête du saint Graal* dell'Arsenal a Parigi⁵⁰ – firmate nel 1351 da Pierart dou Tielt, originario di Tournai – hanno un vigore quasi popolare. Le *Ore* di



175. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: *Ore* di Marguerite de Beaujeu, ca. 1361. Londra, British Museum, Add. 36684, e New York, Pierpont Morgan Library, 754.

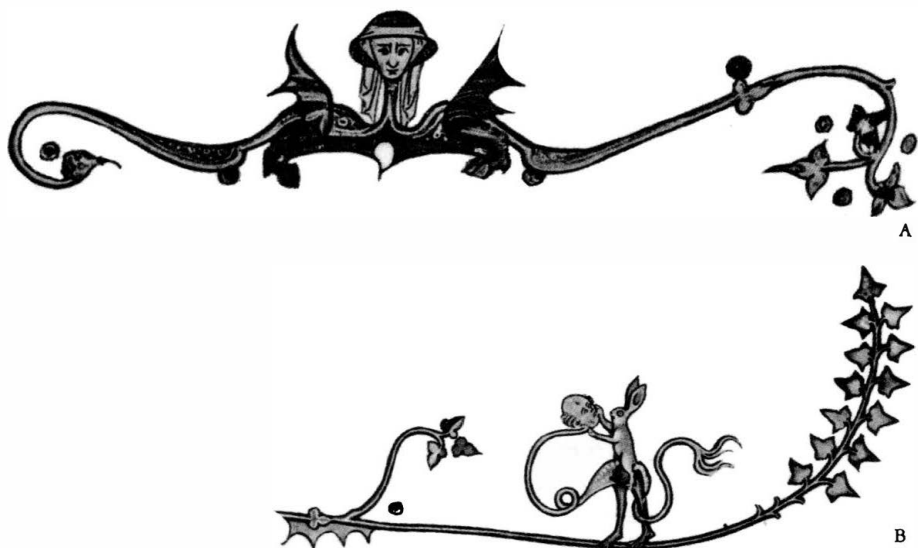
Marguerite de Beaujeu (ca. 1361),⁵¹ che raccolgono quasi mille-duecento motivi miniati, sono state attribuite – senza una ragione valida – allo stesso pittore. Sui bordi serpeggiano piante con testa, piante con tronco umano, draghi che hanno per collo steli senza testa come nel guerriero del libro di Robert de Boron, di cui si ritrova pure il trombettiere bifronte con doppio strumento. Appaiono anche bestiole con becchi d'uccello che girano intorno all'intero corpo, rettili con testa di lepre, lumache con testa d'uomo, animali nel guscio, uccelli, pesci a forma di X (fig. 175). La testa di una donna che striscia lungo un ramo sospeso si separa dal collo e vola via come in un fine riga delle *Ore* di Jeanne d'Evreux. Attorno alle teste si agitano membra staccate. Il mondo, privato delle sue leggi da un'immaginazione metodica, deflagra tra farfalle e uccelli, in una luce laminata d'oro. Il margine è come un luogo stregato che trasfigura tutto ciò che vi penetra. L'insieme costituisce una *summa* dei soggetti e delle forme dell'intera ultima fase.

Nella periferia Nord-est i gruppi della Champagne e della Lorena non evolvono allo stesso modo. La *Bibbia* della Cattedrale di Reims (inizi del XIV secolo)⁵² presenta su uno dei margini lunghe antenne terminanti con ramoscelli di edera o di quercia – parenti della vegetazione scultorea del monumento – o con busti di personaggi (angeli e musicanti) e di animali (mostri e cervi) accuratamente eseguiti con secchezza di tratto e in colori

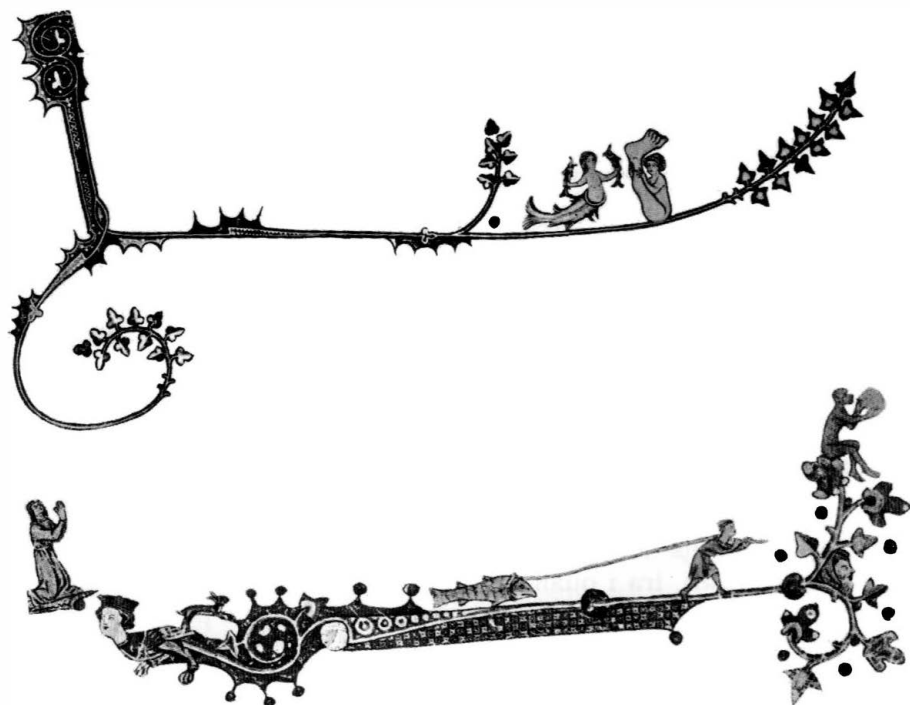
di particolare lucentezza. Nessun funambolo o fine riga zoomorfo altera l'equilibrio monumentale delle sue grandi pagine, e la loro assenza, in sontuosi volumi appartenenti proprio a quell'ambiente e a quell'epoca, costituisce una sorpresa.

Funamboli e fine riga si ritrovano invece nei libri eseguiti per Renaud de Bar, vescovo di Metz (1302-1316):⁵³ creature con lunghissimi colli attorcigliati e grandi teste tonsurate, sirene marine, uno sciapode, un elefante con un castello sul dorso, inseguimenti di lepri, rettili avviluppati. La loro profusione è stata anche interpretata come un indizio dell'origine inglese di uno dei manoscritti.⁵⁴ Un *Breviario* di Metz o di Toul (primo terzo del XIV secolo)⁵⁵ esibisce esseri fantastici quasi a ogni pagina. Draghi multicolori con enormi colli, spesso pelosi, incorniciano intere carte dei *Libri d'Ore* di Metz (ca. 1340):⁵⁶ hanno teste di animali feroci, di donne velate, di uomini con il cappuccio e di vescovi dai lineamenti contratti o deformati in una smorfia, e sono accompagnati da sfere d'oro simili a satelliti. In un *Pontificale* di Besançon (metà del XIV secolo)⁵⁷ gli stessi globi d'oro accompagnano i mostri, fra i quali un animale doppio formato da due flessuosi, grandi viticci, con un volto umano serio e pensoso sormontato da un elmo bizzarro (fig. 176). Le forme pure, le convenzioni figurative assumono un marcato realismo.

La Renania e le scuole germaniche seguono gli stessi impulsi.



176. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Pontificale* di Besançon, metà del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17336. B. *Pontificale* di Metz, 1302-1306. Huddersfield, Collezione privata.



177. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: *Graduale* renano, ca. 1320-1330. Francoforte, Stadt- und Universitätsbibliothek, 4246.

Due *Antifonari* di Colonia, datati 1299, inaugurano quella fioritura dei margini che continua fino alla metà del Trecento in una serie compatta.³⁸ Gli intrecci zoomorfi hanno la purezza dei tracciati parigini, mentre le figure appollaiate – ibridi, uccelli e quadrupedi dai costumi stravaganti – proliferano e recitano allegramente le loro farse. Su una grande pagina di un *Graduale* renano (ca. 1320-1330) un uomo tiene un pesce al guinzaglio come se fosse un cane (fig. 177). Il manoscritto è decorato con una *Lügendichtung*.

Centro d'attrazione e incrocio di strade importanti, Colonia era abbondantemente alimentata da diverse fonti francesi e fiamminghe, ma è l'Inghilterra – con cui le relazioni, tramite la Hansa, erano strette e costanti – a essere generalmente considerata l'origine principale di questi apporti.³⁹ Gli influssi giungono dopo quelle ondate insulari che in Germania determinano, fino alla metà del Duecento, un particolare rigoglio delle grottesche nelle spirali e nella cornice delle iniziali. Per quel che riguarda l'oreficeria della Mosa e del Basso Reno – per esempio il



178. «DRÔLERIES» DEI MARGINI E FINE RIGA: Ore e raccolta di preghiere, Avignone, ca. 1360. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10527.

Reliquiario di sant'Albino (1186) – essa presentava fin dal «periodo di transizione» alcune anticipazioni di queste *drôleries*.⁶⁰ Introdotto in un ambito che gli era predestinato, il tema vi ebbe un seguito talmente ampio e impetuoso che perfino i capricci dei margini di Jean Pucelle sono stati ricollegati a questi repertori anglo-mosani e anglo-renani.⁶¹ Il territorio corrisponde, per fissarne i confini, all'intera periferia settentrionale, dove i sistemi si diffondono modulando gli elementi, ma con la stessa forte propensione per i *babewyns*, per le «cose alla rovescia», per i *Wunder aller Wunder*.

Parallelamente, nella periferia Sud viene a costituirsi un ramo laterale. La trasmissione è fulminea. Il *Salterio* di Arles,⁶² i *Fueros de Aragón*⁶³ – in cui si è creduto di poter identificare una mano inglese⁶⁴ –, la scuola di Oderisi da Gubbio – il maestro bolognese

che fu, per Dante, «l'onor di quell'arte / ch'alluminar chiamata è in Parisi» (*Purgatorio*, XI, 80-81)⁶⁵ – riprendono, a partire dalla fine del XIII secolo, i margini con *drôleries* e draghi. Lo sviluppo prosegue tuttavia grazie all'impulso di vari fattori: islamici in Spagna, islamici e bizantini⁶⁶ in Italia, da dove alcuni elementi si diffondono, attorno alla metà del XIV secolo, da una parte verso la Boemia, dall'altra verso la Catalogna. La Provenza dei papi ha naturalmente avvertito l'influsso delle nuove tendenze, conservando tuttavia le proprie peculiarità.⁶⁷ Un *Libro d'Ore* eseguito certamente ad Avignone verso il 1360⁶⁸ presenta pitture di gusto italiano e combinazioni dei margini e semimarginali dai colori tenui, particolarmente fantasiose (fig. 178). I fine riga risucchiano i mostri e gli uomini, disarticolandoli. Uccelli bicefali, gambe con colli serpeggianti attorno a bulbi dorati, teste con gambe a guisa di copricapo, teste coperte da draghi sono temi trattati con rozzezza nel particolare e audacia nella combinazione delle parti. Queste insolenti accozzaglie, riprese in un ambiente profondamente segnato dal proprio passato romanico, superano i più arrischiati incroci zoomorfi del Nord.

IV

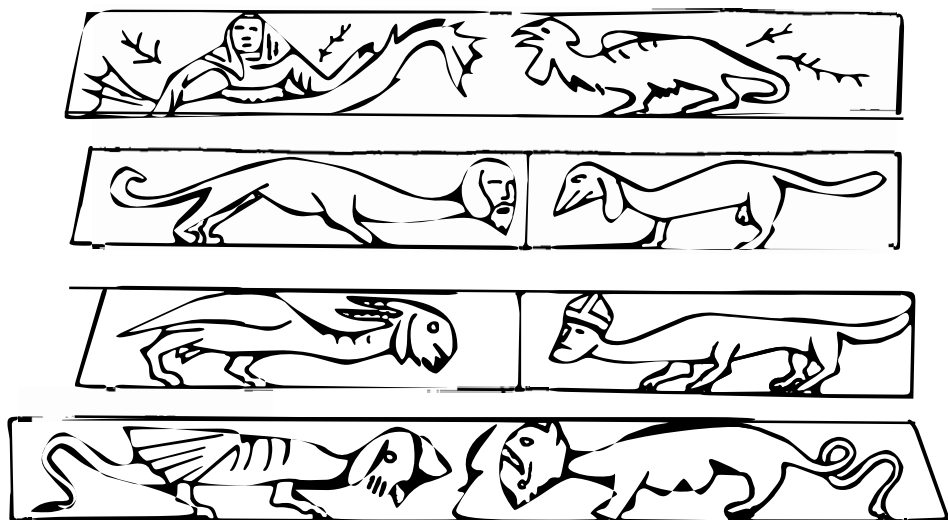
L'irradiazione dei margini miniati e della loro particolare fauna non è limitata alle diverse famiglie di manoscritti, ma si estende, ben al di là del proprio terreno specifico, fino all'affresco e alla vetrata. I *babewyns* che gli artisti rappresentano sui muri si sono prima moltiplicati e arricchiti sulla pergamena. Quelli della chiesa di Hailes (ca. 1350),⁶⁹ dove appaiono un posteriore di quadrupede, una testa umana e una testa di elefante, provengono direttamente dal bordo di una pagina. Il libro di abbozzi di Cambridge,⁷⁰ che raccoglie diverse serie del periodo tra la fine del XIII secolo e il 1400, presenta una collezione di modelli utilizzabili per qualsiasi destinazione, ivi comprese le grandi composizioni. Sono *drôleries* dei margini che si ritrovano sulle volte della sala bassa dell'Episcopato di Beauvais (sirene marine elegantemente tracciate con un segno delicato e ampio, XIV secolo),⁷¹ sul recinto del coro della Cattedrale di Colonia (centauri-musicanti, chimere, draghi, ca. 1325; fig. 179)⁷² e sulle travi di una casa della stessa città (nugolo di *grilli* stravaganti, posteriore al 1370).⁷³ Il soffitto della maison des Templiers di Metz (XIV secolo)⁷⁴ riproduce interi margini con favole di animali che scimmiettano gli uomini. Nel Midi, il chiostro di Fréjus (XIV se-



179. «DRÔLERIES» NELLA PITTURA MURALE: Colonia, recinto del coro, ca. 1325.

colo)⁷⁵ contiene *grilli*, draghi circolari e quadrupedi a due zampe nei riquadri – simili a metope – posti fra le travi, mentre il Logis de l'Œuvre a Pont-Saint-Esprit (XV secolo)⁷⁶ racchiude questa fauna fantastica in scomparti bislungi delimitati dai correnti. Sirene con coda doppia, draghi con testa di cane, quadrupedi con testa di vescovo o di uccello vi si appiattiscono e distendono come nei fine riga. Sul soffitto vengono proiettate tutte le varietà delle composizioni e dei temi elaborati nella decorazione del libro (fig. 180). In Catalogna (Sant Miguel de Montblanch, fine del XIII secolo; Liria, ca. 1300; sacrestia di Tarragona, ca. 1400) e in Spagna (Teruel, XIV secolo) questa iconografia si tinge di arcaismi locali e motivi musulmani, che le conferiscono un sapore esotico.

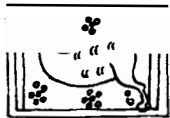
Nelle vetrate la diffusione non fu meno diretta. Grodecki segnala la comparsa delle grottesche – da lui ricollegate ai manoscritti inglesi e parigini – a partire dalla metà del Duecento, per esempio in cima a un'apertura (B) della Sainte-Chapelle. La cor-



B



A



180. «DRÔLERIES» SUI SOFFITTI: A. Fréjus, XIV secolo. B. Pont-Saint-Espirit, Logis de l'Œuvre, XV secolo.



A



B

181. «DRÔLERIES» SULLE VETRATE:
A. La Mailleraye, ca. 1350. B. Saint-
Quentin, Bibliothèque de la Collé-
giale, metà del XIV secolo. Da E.
Fleury.

nice di una vetrata scomparsa di Notre-Dame a Parigi (cappella del lato settentrionale, prima metà del XIV secolo) contiene in alcuni scomparti, considerati prototipi di un'ornamentazione normanna, teste e *grilli* giocosi.⁷⁷ In Saint-Ouen a Rouen (cappella di Saint-Mathieu, metà del XIV secolo) le *drôleries* sono sistemate in pannelli sovrapposti ai lati delle finestre in *grisaille*, di cui formano un autentico margine decorato. Nella parte centrale della composizione un vescovo di mare e un centauro-musicante appaiono all'interno di un quadrilobo. I medaglioni della cappella del castello di La Mailleraye,⁷⁸ attribuiti alla stessa officina normanna, mostrano un centauro e un giullare intenti a far ballare sulle zampe anteriori un orso che ha i piedi per aria come Salomè, scena che sembra riprodurre pari pari una miniatu-

ra. Nei frammenti rinvenuti a Saint-Père a Chartres, le buffe figurine disegnate con mano vivace si stagliano sul vetro incolore – ravvivato da un giallo d'argento – come sulla pergamena.⁷⁹ Infine, a Saint-Quentin, le vetrate della Bibliothèque de la Collégiale (metà del XIV secolo), note grazie ai disegni di Fleury e Hachet,⁸⁰ sono invase da uccelli, farfalle e mostri che giocano in un traliccio che si stende attorno ad alcune scene tratte dalla leggenda del patrono della chiesa (fig. 181). Gli elementi di una pagina miniata e istoriata si raggruppano e si condensano qui ricercando i medesimi contrasti. Ciò che si è conservato della vetrata civile dell'epoca, maggiormente esposta ai guasti del tempo, testimonia una ripresa sistematica non solo dei temi, ma anche dello stile mordace e leggero che li ha suscitati.

Il mondo dei margini si estende ai diversi ambiti della pittura, e il margine stesso non cessa di evolversi. Lo sbocciare di una flora che giustappone piante rampicanti – con foglie sempre più seghettate su rami sempre più impercettibili –, foglie d'acanto frastagliate dai colori cangianti (tonalità blu, malva e oro) – di origine italo-avignonese, introdotte verso il 1410 a Parigi, dove si trasformano in vegetazione fiammeggiante⁸¹ –, fiori e frutti dal vero e una raffigurazione al tempo stesso più realistica e ancora più bizzarra di ogni specie di fauna rinnovano radicalmente la miniatura nel corso del Quattrocento. Nell'ornamentazione di una carta delle *Ore* di Torino (1420-1430) troviamo un pavone, una scimmia e alcuni draghi particolarmente vivaci.⁸² Le botteghe di Guillebert de Metz (1420-1445) e di Loyset Liédet (Hesdin, 1454-1460)⁸³ rinnovano il fulgore delle grottesche multicolori con tratti spiritosi e precisi. Un diavolello che spunta da una conchiglia ha le gambe rosse, metà del busto (braccio e parte sinistra del petto) blu e metà verde. Philippe de Mazerolle, identificato con Liévin van Lathem – il cui talento ha improntato, verso il 1470, la scuola di Bruges⁸⁴ –, popola i bordi di personaggi mostruosi, ibridi alati variopinti come fagianini, pappagalli e galli mescolati fra acanti blu e gialli e viole del pensiero. Eseguita direttamente sulla pergamena, la decorazione spicca sul fondo chiaro con freschezza e luminosità matutine. Vi sono pure leoni d'oro, scimmie, scoiattoli e draghi, resi con straordinaria precisione. In un *Libro d'Ore* coevo in

A fianco: 182. «DRÔLERIES» DEL QUATTROCENTO: A. Jean Mansel, *Les Histoires romaines*, bottega di Liédet, Hesdin, 1454-1460. Parigi, Bibliothèque de l' Arsenal, 5087 (ingrandito). B. Boccaccio di Monaco, Jean Fouquet, 1458. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 369. C. *Messale* di Saint-Étienne a Digione, fine del XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 879. D. Curzio Rufo, *Historiae Alexandri Magni*, fine del XV secolo. Ginevra, Bibliothèque publique et universitaire. 76. E. Sant'Agostino, *La Cité de Dieu*, maestro François, ca. 1476. L'Aia, Meermann-Westreenianum, 11.



olandese⁸⁵ – le *Ore* di Dresda, opera di un maestro di Bruges –, così come in altri manoscritti fiamminghi del periodo seguente (1470-1500),⁸⁶ abbondano queste fusioni di vero e fittizio, di vero con un vero incompatibile. Un cervo barbuto figura accanto a un cigno e a farfalle e mitili di uguale dimensione. Un uccello bifronte, una chimera con duplice testa – una umana e l'altra di drago –, con una zampa munita di artigli e l'altra di zoccolo, sbucano tra i fiori del giardino. Questo universo, che finora si è sviluppato nella finzione e nell'irrealtà, ingloba la vita e ne riveste le forme, conquistando al tempo stesso il regno dei prodigi (fig. 182). Gli esseri favolosi assumono aspetti organici. I corpi, le membra disperate si adattano facilmente. Il pelo, le piume e le scaglie sono resi con abilità. L'ultima generazione medioevale di mostri dei margini sembra essere copiata dalla natura, una natura scintillante e piena di stramberie. Assistiamo alla materializzazione di un sogno. Il realismo fantastico, che trova una delle sue fonti nei Paesi Bassi, contrassegna le principali serie di quest'ultima fase, e conclude l'evoluzione mescolando regni zoologici opposti in un motivo ornamentale di piante artificiali e liberamente fiorite.

Senza contare le sue ramificazioni borgognone, il sistema si espande prestissimo verso sud-est, con le *Ore* di Luigi di Savoia (1440-1465).⁸⁷ In Normandia le *Antiquités Judaïques* di Georges d'Amboise, opera di una scuola di Rouen (ca. 1494), presentano figure identiche a quelle di Liévin van Lathem.⁸⁸ Le botteghe della Loira, dal canto loro, riprendono con Fouquet gli stessi moduli. Nel Boccaccio di Monaco (1458)⁸⁹ un maiale con un corno e un uccello con testa canina sul petto si agitano sotto una pianta di fragole carica di enormi frutti. Le *Ore* di Diane de Croy (ca. 1464) e le *Ore* all'uso di Roma (ca. 1465)⁹⁰ – opera di uno dei migliori allievi dell'artista – presentano margini affollati di creature che risultano tanto più fantastiche quanto più realistici sono i loro particolari. Il bestiario del maestro François (Fouquet? ca. 1476)⁹¹ è, nelle sue più assurde combinazioni, preciso e vivace: una proboscide pende con naturalezza dal muso di un drago; due teste sovrapposte sul ventre di un ibrido appaiono come normali escrescenze. Un autentico naturalismo caratterizza la rappresentazione delle varie parti del corpo – sottili teste nervose, code di lucertola, ali membranose – di draghi antitetici, con i colli intrecciati come nelle iniziali o su innumerevoli capitelli del XII secolo. Perfino i movimenti che tracciano curve simmetriche sembrano essere spontanei.

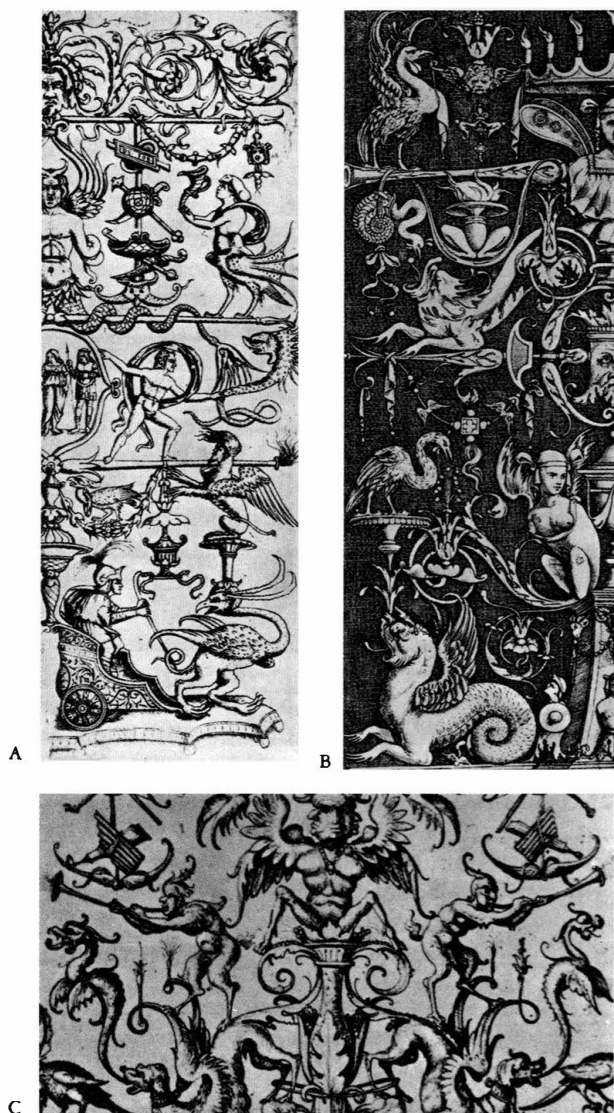
La maniera diventa universale e perviene al *trompe l'œil*, in cui ancora una volta si avvertono, come per l'acanto, influssi italiani.⁹² Le foglie e i fiori dipinti, comprese le specie fiammeggianti, proiettano le loro ombre sul margine – ricoperto ora di una

tinta unita – come se vi fossero stati sbadatamente appoggiati. In quello di un *Breviario* fiammingo, eseguito prima del 1476,⁹³ si dibattono uccelli, sirene e centauri. Nelle cosiddette *Ore* da Costa (Gand-Bruges, primo quarto del XVI secolo)⁹⁴ spiccano con grande risalto, su un fondo giallo ravvivato d'oro, una fresca vegetazione, conchiglie, teschi, uomini selvaggi, bestie con tronco o con testa d'uomo e insetti. Mentre nella miniatura la realtà assume progressivamente l'andamento di un racconto epico, sul bordo il racconto diventa realtà.

La pagina a stampa riprende i medesimi disegni indurendone i tratti. Il *Messale* di Verdun, pubblicato nel 1481 da Jean Du Pré – il primo tipografo parigino a introdurre l'incisione nel libro –, presenta le stesse creature all'interno della stessa flora, innestando il fogliame stilizzato sulle piante naturali. Le composizioni di Pierre Le Rouge per Vincent Commin (Parigi, 1488) e per Guy Marchand (Parigi, 1491)⁹⁵ riproducono i draghi, i *grilli*, gli esseri compositi dei manoscritti coevi. Ma diversi temi non tarderanno a fondersi con il Rinascimento.

La grottesca gotica, che ha attinto da molte fonti e si è costantemente sviluppata in seno al Medioevo, perviene alla grottesca propriamente detta. È noto che il termine deriva dalle bizzarre ornamentali scoperte nelle rovine parzialmente sepolte della Domus Aurea, a Roma, che venivano chiamate popolarmente «grotte». Benvenuto Cellini (1524)⁹⁶ si è opposto all'impiego di questo termine, precisando che «come gli antichi si dilettevano di comporre dei mostri usando con capre, con vacche e con cavalle, nascendo questi miscugli gli domandavano mostri; così quelli artefici facevano con i loro fogliami questa sorte di mostri; e mostri è 'l vero lor nome e non grottesche».⁹⁷ La descrizione risponde alla definizione dei *babewyns* – composti da un orso, un leone, un asino – del manoscritto di Canterbury, mentre i viticci antropomorfi o zoomorfi costituiscono uno dei motivi fondamentali della vegetazione dei margini, di derivazione islamica. Si osserva quindi una perfetta concordanza e uno scambio di elementi.

Nei margini del *Libro d'Ore* di Massimiliano I (1515) Dürer combina candelabri, amorini, teste con foglie, idre dell'Antichità con personaggi e uccelli appollaiati su viticci e draghi, perpetuando la tradizione medioevale. I prodigiosi accumuli dioreficeria, piante e animali degli italiani pullulano di invadenti funamboli provenienti da vari repertori. Lo sfondo, le forme, l'intera mitologia della decorazione, animata con ippocampi, tritoni, delfini, acanti con teste, acanti con corpi di uomini o di bestie, derivano direttamente dagli ornamenti delle «grotte». Ma vi si trovano anche figurine d'altra provenienza: draghi con ali di pipistrello – che, sconosciuti al mondo greco-romano,



183. GROTTESCHE ITALIANE: A. Giovanni Antonio da Brescia, ca. 1500. B. Agostino di Musi, ca. 1520. C. Daniel Hopfer, ca. 1525.

l'Occidente ha mutuato dalla Cina a partire dal XIII secolo –, animali con lunghi colli, con code annodate in intrecci, ibridi di uccelli, quadrupedi e uomini che corrispondono con esattezza ad alcuni tipi correnti della decorazione gotica dei margini. I pannelli ornamentali del mantovano Zoan Andrea (1505), di Giovanni Antonio da Brescia (inizi del XVI secolo), di Agostino di Musi, detto anche Veneziano (ca. 1520),⁹⁸ presentano nume-

rosi esempi di questa fauna (fig. 183). Le grottesche dell'Italia settentrionale sono fortemente contaminate dalla *drôlerie*, pur sviluppandosi sul tronco di un'antica stirpe. I libri veneziani le ripristinano sul bordo, trattandole architettonicamente.⁹⁹ Gruppi antitetici, chimere, grifoni, personaggi e uccelli, distribuiti attorno a vasi o medaglioni, si sovrappongono come su lesene. È stato dimostrato che in tutta Europa la decorazione scultorea si è ispirata in misura rilevante a queste incisioni.¹⁰⁰ Se la miniatura dei manoscritti ha avuto un seguito nella pittura monumentale e nella vetrata, la stampa in bianco e nero ha trovato una riproduzione in rilievo.

Il ciclo dei capricci dei margini termina con una repentina ripresa di canoni del passato, dovuta alla scoperta e al ritorno in voga di antiche composizioni, concepite come un'antologia e un microcosmo di artifici. A fronte del realismo fantastico del Nord esplodono le fantasie della natura romana, che cristallizzano e depurano, in un soprassalto febbrile, il medesimo disegno. All'inizio del Cinquecento lo sviluppo procede contrappuntisticamente.

V

Dalla fine del Duecento la fioritura dei margini eclissa, in una certa misura, le lettere animate che inizialmente ne facevano parte, e che anzi in origine avevano conquistato il margine con le loro escrescenze. Tuttavia esse ricompaiono in diversi gruppi. In Inghilterra le maiuscole con draghi sopravvivono fino ai manoscritti della famiglia di Bohun (ca. 1370). In Francia le *Ore* di Jeanne d'Evreux non hanno soltanto fine riga zoomorfi: a questi corrispondono, in principio di riga, le iniziali, che spesso assumono forma animale. Se ne trovano poi moltissime – costruite con uomini in piedi, sovrapposti o capovolti, maschere, sirene, draghi e bestie di ogni specie – nella *Bible Historiale* della Bibliothèque de l'Arsenal, del terzo quarto del Trecento,¹⁰¹ le cui *grisailles* si collocano nella tradizione di Jean Pucelle, tanto per la finezza quanto per la fantasia. Una carta di Carlo V del 1380¹⁰² sistema in modo analogo nella K e nella A personaggi in piedi e capovolti, la Vergine e il Bambino e una folla in raccoglimento. Un monogramma dello stesso Carlo V combina mostri, pesci e uccelli in quasi tutte le lettere congiunte e incuneate del KAROLVS, secondo procedimenti decisamente arcaici.¹⁰³ Ma è nell'Est e nel Nord-est, dove le iniziali romaniche hanno proseguito



184. LETTERA ZOOMORFA: Iniziale U. *De naturis animalium* di Heiligenkreuz, 1299. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 1599.

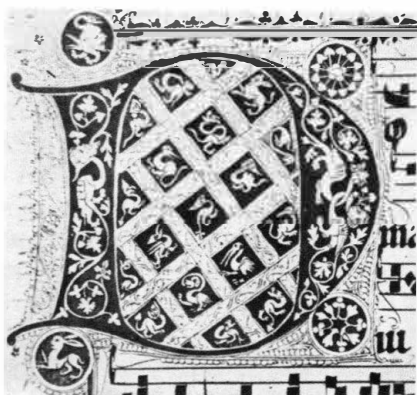
senza interruzioni il loro sviluppo fino alla fine del XIII secolo, che si instaurano ora le principali nuove serie.

L'unica illustrazione del trattato *De naturis animalium* di Heinrich von Schüttenhofen, eseguito nel 1299 presso l'abbazia di Heiligenkreuz in Bassa Austria,¹⁰⁴ si trova in una U che presenta nella pancia un drago, nella gamba uno sciapode, un personaggio stetocefalo e un cacciatore con lo sparviero, e nei viticci di riempimento una scimmia, un cervo, un unicorno e un grifone (fig. 184). In questo accumulo di immagini del *Bestiario* all'interno di un segno alfabetico isolato si annuncia un intero programma.

Sul recinto del coro di Colonia (1325),¹⁰⁵ insieme alle *drôleries* dei margini ritroviamo lettere animate, draghi, personaggi in lotta, uomini selvaggi, maschere e un combattimento con un leone, il tutto disegnato in oro con un pennello sottile, delicato come una piuma; in generale però le scuole d'Oltreoceano adottano, nel corso del XIV secolo, un tipo particolare di queste combinazioni. L'iniziale si riempie di creature viventi senza però identificarvisi, contenendole come una scatola, o piuttosto come uno scrigno dove le figure sono accuratamente disposte e spiccano su uno sfondo scuro. Il procedimento, utilizzato dai miniatori carolingi,¹⁰⁶ è stato ripreso in certi gruppi romanici. La prima *Bibbia* (ca. 1000) e il *Lezionario* di Saint-Martial (ca. 1000) a Limoges¹⁰⁷ ne mostrano alcuni esempi, con le sagome



A



B



C

185. LETTERE-SCRIGNI: A. Iniziale P. *Lezionario* di Saint-Martial a Limoges, ca. 1000. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 5301. B. Iniziale D. *Graduale* di Catherinenthal (Svizzera), 1313. Già Collezione Dyson Perrins. C. Iniziale H. *Bibbia* boema, ca. 1390. Bamberg, Staatsbibliothek, A. 1.

degli animali immerse nell'ocra rossa o bruna. Lo si ritrova poi, improvvisamente, nella maggior parte delle botteghe di un'ampia zona che comprende i Paesi Bassi,¹⁰⁸ Colonia, il Medio Reno¹⁰⁹ e la Svizzera,¹¹⁰ arrivando fino alla Baviera¹¹¹ e alla Slesia (fig. 185).¹¹² Cacce e inseguimenti, mostri affrontati o addossati risaltano in chiaro sullo scuro come su vasi antichi o come negli *champlevés* dei marmi italiani. In questa decorazione compaiono continuamente grottesche mescolate alla vegetazione gotica. Il



A



B



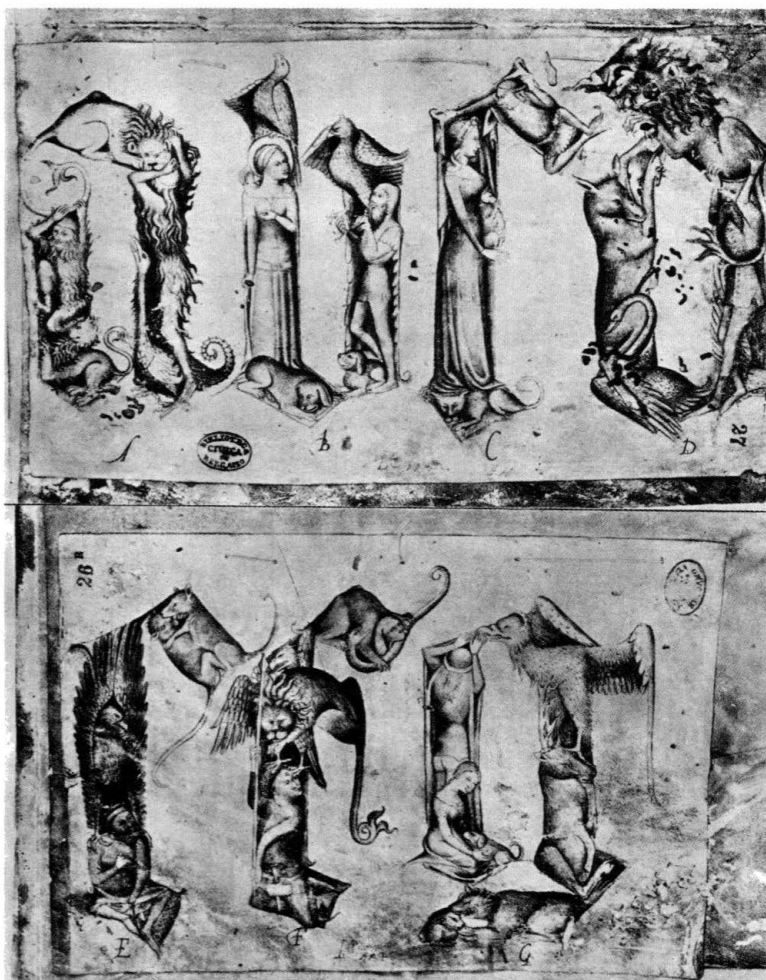
C

186. INIZIALI: A. Iniziale H. Manoscritto romanico, Laon, XII secolo. Da E. Fleury. B. Iniziale H. Alfabeto di Berlino, ca. 1400. C. Iniziale R. Manoscritto bavarese, ca. 1400. Maihingen, I, 3.

marginale penetra nella lettera, che invertendo i toni riproduce una sorta di suo negativo; si rifonde al suo interno con squisitezze di grande precisione e minuzia, moltiplicando le figurine in uno spazio ridotto senza confonderle, rinvigorendone gli arabeschi. Si è pensato che le scuole boeme avessero notevolmente contribuito alla definizione dei motivi di questa decorazione, ma la Boemia stessa ne muta l'aspetto sostituendo, dalla metà del XIV secolo, le sagome piatte con *camaïeux* dal rilievo morbido, trasparente, che rappresentano angeli e santi,¹¹³ leoni e aspidi.¹¹⁴ Nell'*Evangelario* del canonico Giovanni di Troppau (1368)¹¹⁵ alcune iniziali a piena pagina incastonano nel loro scrigno personaggi rossi, sovrapposti e allineati, e mischie di mostri blu. Dietro una L si stende un tessuto di draghi a maglie multicolori.

Giungiamo così alle soglie dell'ultimo periodo, il più brillante, durante il quale compaiono interi alfabeti, dalla A alla Z, concepiti per servire da modello ai copisti. I due più antichi a noi pervenuti sono conservati a Berlino e a Bergamo. Quello di Berlino, disegnato a penna verso il 1400,¹¹⁶ si riallaccia direttamente alle più pure tradizioni romaniche (fig. 186). La maggior parte delle lettere è composta da personaggi e draghi che ricalcano tutte le loro antiche attitudini: uomini che lottano con bestie, le afferrano, le cavalcano; bestie arrotolate, intrecciate, che si divorano a vicenda. Le figure sono imponenti, robuste, in preda a una furiosa agitazione. I temi principali, che si incontravano sparpagliati in diversi libri, vi si trovano raggruppati, disposti in ordine, ripristinati nella rozzezza e nel vigore originari. Alcuni particolari – le teste e i colli degli animali, il personaggio che calpesta un cane di forma triangolare –, molto vicini a quelli della R di una *Weltchronik* bavarese coeva,¹¹⁷ consentono di attribuire l'insieme al Sud della Germania.

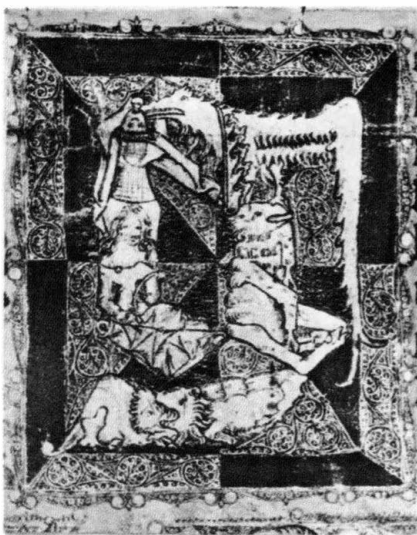
L'alfabeto di Bergamo, del 1390 circa,¹¹⁸ dai caratteri gotici e non romani, muta completamente gli elementi. Non si erano ancora viste lettere tanto complesse, costruite con tanta sapienza su un'intelaiatura così difficile da rivestire. La sostituzione degli angoli alle curve determina una sorta di urto, che ha per conseguenza la soppressione dello specifico bestiario di queste ultime – il drago in primo luogo – e il completo rinnovamento dei temi. Volta per volta sulle rette, sulle verticali e sulle oblique sorgono soggetti sempre più inattesi: una donna in piedi su un gatto con un topo nelle mani, e di fronte un nano barbuto, fluttuante per aria, che la ricopre con un velo (C); un asino che danza sopra un cigno davanti a un personaggio con un leone sulla testa (D). Animali selvaggi, animali domestici e uomini si incastrano gli uni negli altri in aberranti grovigli (A, E, F, G, I, ecc.). La M rappresenta l'*Annunciazione*, la Q un torneo, la V due amanti mi-



187. ALFABETO GOTICO: Disegni di Giovannino dei Grassi, ca. 1390. Bergamo, Biblioteca Civica, Cod. VII.

nacciati da un rivale con la spada. L'armatura delle lettere risulta notevolmente piena (fig. 187). I segmenti che la compongono, siano essi costituiti da una o più figure, risaltano con chiarezza. La K è formata da tre uomini selvaggi, la S da quattro animali, la X da quattro musicanti che saltellano per ogni dove. L'introduzione delle forme gotiche non fa che rianimare e rimettere a punto tutte le tecniche della composizione romanica.

I disegni sono di Giovannino dei Grassi, scultore e architetto che lavorò al Duomo di Milano, ma riproducono modelli germanici. I frammenti di un alfabeto di Würzburg, con la stessa G



188. ALFABETO GOTICO: Iniziale G, ca. 1400. Würzburg, Universitätsbibliothek.

189. INIZIALE A: A. Pietra tombale di Guglielmo di Thannhausen, abate di Ursberg, ca. 1450. B. Alfabeto del maestro E.S., 1499.



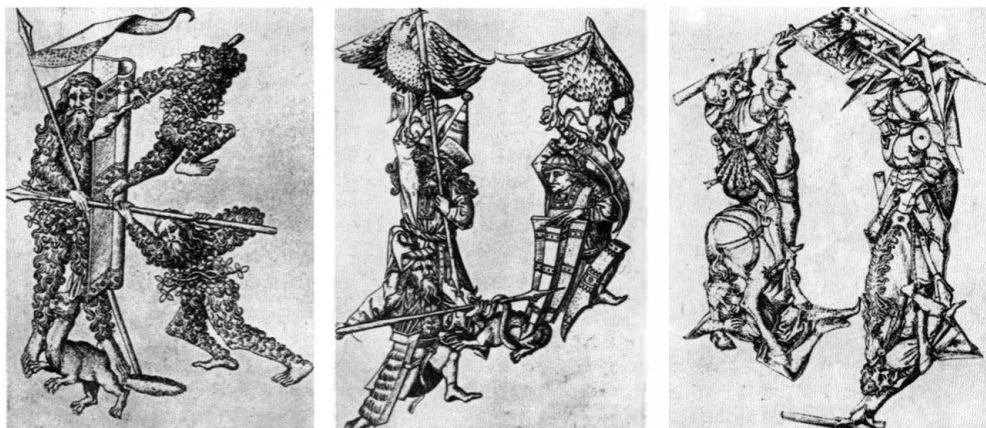
A



B

(fig. 188) ma una diversa D, ne forniscono qualche esempio. Leggermente più recenti (ca. 1400),¹¹⁹ più rozzi, più secchi, di aspetto più arcaico, rappresentano una variante del medesimo gruppo. Le due serie – che inaugurano una nuova fase nello sviluppo delle iniziali immaginose –, di cui la prima procede a una restaurazione completa e la seconda realizza una rifusione totale di sistemi primitivi, si costituiscono nella stessa zona bavarese durante gli ultimi decenni del XIV secolo.

Gli alfabeti gotici hanno avuto ampio seguito, con molteplici variazioni. La A è riprodotta tale e quale – con due uomini selvaggi in piedi su un'oca (un'oca blu, come in Reinmar von Zwe-



190. ALFABETO GOTICO: Iniziali K, P e Q. Maestro E.S., 1499.

ter?) e un quadrupede che lotta contro un leone che lo sovrasta – in una pietra sepolcrale della regione di Augusta (ca. 1450; fig. 189),¹²⁰ mentre presenta un asino capovolto al posto di un uomo nella versione stampata da Martin Schott, dove anche altri segni sono spesso rinnovati.¹²¹ Gli stampatori di Strasburgo hanno costantemente utilizzato lettere isolate, incise in scala ridotta, provenienti da queste raccolte.¹²²

Il secondo alfabeto gotico completo in nostro possesso registra le numerose modifiche occorse dopo il primo periodo (fig. 190). Moltiplicazione delle scene religiose (*incoronazione di santa Cecilia* - C; *san Giovanni Battista* - D; *san Cristoforo* - U, V, W; *san Giorgio* - Y) e storiche (la guerra asburgo-svizzera, 1499 - Q; scoperta dell'America, *Polinesia*, 1492 - P), scatenamento burlesco nelle mischie umane e animali, proliferazione di cani (E, H, I) si inseriscono nelle combinazioni di Giovannino dei Grassi, di cui molti segni (B, C, K, O, S, X) tuttavia restano immutati. Alcune didascalie spiegano ora i soggetti tramite la corrispondenza con la prima lettera del loro nome: per esempio *Angriff*, *Aas*, *Araber*, *Abwehr* per la A, *St. Yürgen* per la Y. La Q, *Habsburg mit Schweiz in Quere*, secondo Bühler¹²³ colloca al 1499 la data di queste incisioni su rame, che recano la firma del maestro E.S. La creazione, al termine di una lunga evoluzione, di un assortimento nuovo da parte di un artista di primo piano rilanciò la moda di questi tipi. Un manoscritto di Innsbruck ne riproduce ancora la U, con il san Cristoforo, nel 1536.¹²⁴

Gli alfabeti gotici si susseguirono con continuità, esercitando la propria influenza in varie direzioni, e perfino sull'alfabeto romano, la cui propagazione, nel corso del XV secolo, continuò



191. LETTERA ZOOMORFA: Iniziale Q. Disegno a penna in un Graziano stampato da Eggenstein, Strasburgo, 1471.

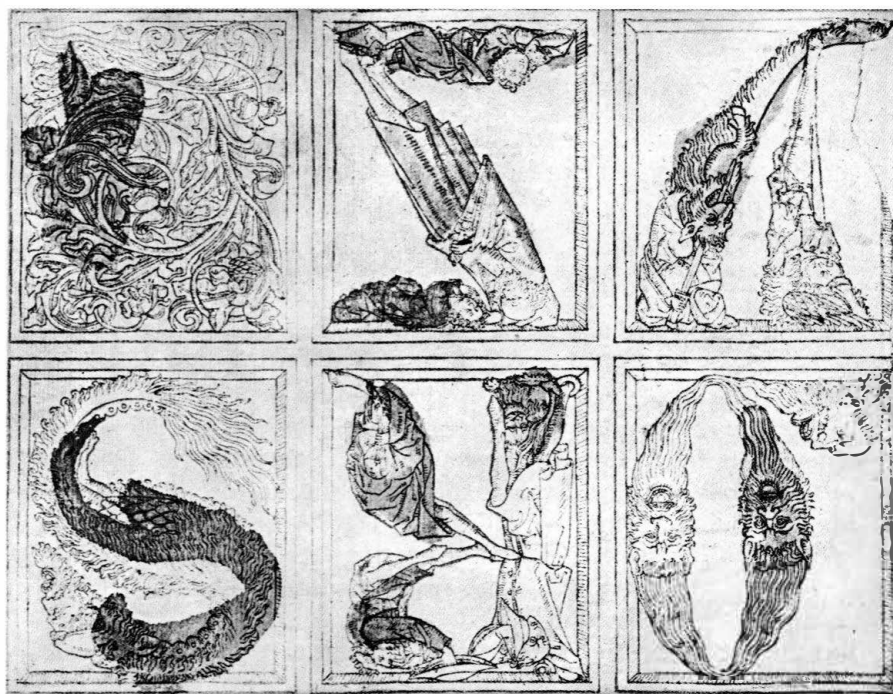
192. LETTERA ISTORIATA: Iniziale A (Lavanda dei piedi). Per i tipi di H. Knoblochtzer, Strasburgo, 1482.



parallelamente. Quest'ultimo si ritrova intatto in molti libri importanti: appaiono alcune lettere Q in forma di draghi che si mordono la coda o si divorano a vicenda (fig. 191), disegnate a penna, in un Graziano stampato a Strasburgo da Heinrich Eggenstein (1471);¹²⁵ una O con due personaggi incurvati come il drago di un *Libro d'Ore* apparso a Ulma nel 1476;¹²⁶ una B e una N, con i rettili fantastici e il combattimento del cavaliere con i draghi, nel *Plenarium* di Martin Schott (1483),¹²⁷ che utilizza già alcune iniziali nuove. Si verifica dunque una contaminazione dei temi e degli assetti interni. Una I (1478, 1485) e una A (1482) di Heinrich Knoblochtzer¹²⁸ – anch'egli stampatore di Strasburgo – sono nettamente ispirate a queste ultime composizioni per la scelta delle scene religiose (*Sansone che doma il leone* e la *Lavanda dei piedi*; fig. 192) e per la perfezione tecnica delle costruzioni, che presentano articolazioni acute. Il *Buch der Weisheit* di Bidpai, pubblicato da Conrad Fyner a Urach (1482),¹²⁹ definisce i modelli di sette iniziali istoriate di genere analogo. Innumerevoli martiri si aggrovigliano nella D. La M raffigura il Cristo in croce, i cui bracci diventano rami d'albero ai quali sono appesi, come grossi frutti, la Vergine e san Giovanni. La gamba della P contiene la Vergine e la stalla della Natività, la



193. LETTERE ISTORIE: Iniziale M (Crocefissione) e P (Natività). *Buch der Weisheit*, Urach, 1482.



194. ALFABETO DEL 1464: Originale xilografico. Basilea, Universitätsbibliothek.

pancia il Bambino e Giuseppe, che sembrano elevarsi al di sopra del suolo come la stella da cui sono sovrastati (fig. 193). La vastità dell'iconografia, il proliferare delle figure e la loro combinazione recano l'impronta dei caratteri gotici.

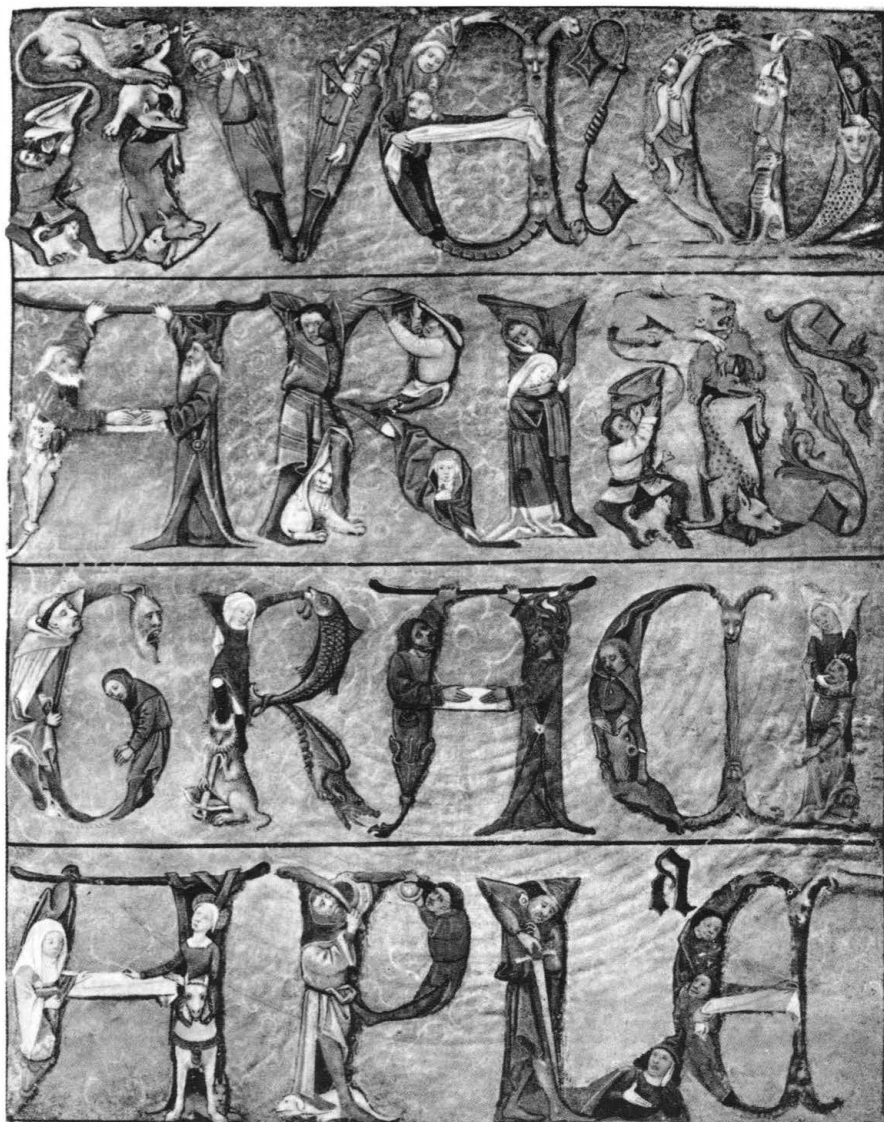
Il secondo alfabeto romanico conosciuto ne copia integralmente alcuni segni, fin dal 1464. L'insieme fu concepito in un periodo in cui la serie Würzburg-Bergamo doveva già godere di

ampia diffusione, e tuttavia la sua fortuna non fu minore. L'originale xilografico di Basilea (fig. 194) è stato attribuito di volta in volta all'Alto Reno tedesco, ai Paesi Bassi, a Harlem.¹³⁰ Nella Germania centrale, nel 1478, il Maestro dalle Banderuole ne realizza una nuova incisione su rame,¹³¹ mentre in un manoscritto di Oxford ne viene ricopiata una parte attorno al 1500.¹³² Tre categorie di lettere, ognuna corrispondente a una fase dello sviluppo, si trovano qui riunite: combinazioni romaniche classiche: draghi a S, draghi catturati dall'uomo (H); motivi innestati su schemi romanici nel corso del XIV secolo: uomo con coda pelosa (N) – come nella *Bibbia* dell'Arsenal a Parigi (5212, c. 118v-D), le cui iniziali sembrano anche riflettere un uguale sostrato periferico –, maschere (C, E, G, Q) – come a Colonia (A) e nella medesima *Bibbia* (c. 260 - Q, 346 - D) –, personaggi che cavalcano mostri (B, C, N, T), come nell'alfabeto di Berlino (I, E); infine composizioni gotiche: la K e la X di Giovannino dei Grassi, la R simile alla K, la Z costruita con tre personaggi a zigzag, ognuno dei quali corrisponde a uno dei suoi segmenti. Presenti in una raccolta che ha l'aspetto di una compilazione, le soluzioni più moderne conferiscono un carattere di novità a tutto il gruppo.

La Francia finisce per seguire il movimento. Le *Ore* all'uso di Parigi, di Charles d'Angoulême – padre di Francesco I –, riproducono, al termine del XV secolo, molte di quelle lettere.¹³³ Dodici segni (A, C, E, G, I, K, L, M, O, P, R, V) provengono direttamente dall'alfabeto del 1464. Alcune varietà della K (*kalendes*) – con le curve formate da serpenti, pesci, draghi, uccelli o maschere – e della D – con la scena di san Martino che divide il suo mantello – derivano probabilmente da raccolte dello stesso tipo, di sicuro numerose all'epoca. Due A gotiche offrono la versione di Martin Schott e del maestro E.S. Diciassette stampe di Israel van Meckenem, rilegate e colorate insieme al libro, confermano l'influsso diretto dell'incisione sulla pittura del manoscritto, come pure l'importanza dei centri olandesi nella rete delle reciproche influenze. Un'intera frase (c. 52):¹³⁴

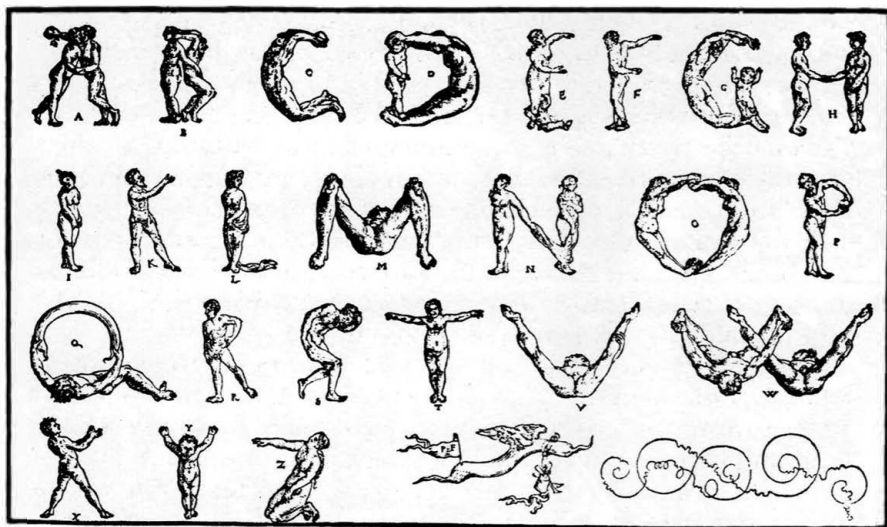
AVEM
ARIA
GRACI
APLE (NA)

è composta su un fondo d'oro con caratteri antropomorfi e zoomorfi (fig. 195), come sulle pagine romaniche le scritte formate da mostri, per esempio il VERE e il TE IGITUR del *Sacramentario* di Limoges (ca. 1110).¹³⁵ A questo riguardo Leroquais ha addirittura osservato che le figure sono «nel gusto delle ini-



195. LETTERE ISTORIEATE: *Ore* all'uso di Parigi, di Charles d'Angoulême, fine del XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1173.

ziali di epoca merovingia», tanto gli sono apparse arcaiche le loro composizioni. E non si tratta di un caso isolato. Una trascrizione zoomorfa delle parole A PLUS, motto dei Rohan, fa parte della decorazione scultorea del castello di Josselin (fine del XV secolo),¹³⁶ realizzata tuttavia non secondo gli ultimi, sovraccarichi modelli, ma unicamente con i draghi, nodosi come radici d'albero.

196. ALFABETO ANTROPOMORFO: *Menschenalphabet* di Peter Flettner, ca. 1534.

È in questa forma rudimentale che i motivi antichi vengono ora regolarmente riprodotti nei capilettera dei libri a stampa, le cui dimensioni ridotte non consentono l'arricchimento della materia. I gruppi antitetici, tutte le combinazioni abituali di rettili in circolo, a spirale, a S, intrecciati o che si divorano a vicenda vi ricompaiono nel loro rigoroso schematismo. Li si ritrova sia nelle pubblicazioni di Augusta e di Ulma sia in quelle di Troyes, di Lione o di Parigi,¹³⁷ e alcuni di essi sono perfettamente sovrapponibili ai modelli primitivi. Il sostrato romanico, che è servito da base alle rappresentazioni composite, rivive e si espande nell'ultima fioritura, come un richiamo alla loro origine, ricomparendo integralmente ancora in pieno Cinquecento.

Tre alfabeti – uno tedesco e due francesi – concludono lo sviluppo, in pieno Rinascimento. Il *Menschenalphabet* di Peter Flettner, eseguito verso il 1534¹³⁸ – ovvero in un periodo in cui le iniziali del maestro E.S. continuano a venire riprodotte negli *scriptoria* germanici – traspone improvvisamente il procedimento nel nuovo universo, sostituendo l'umanità e il bestiario del Medioevo con atleti, Veneri e putti antichi. Le figure si avvicinano come in una danza (fig. 196). Ancora una volta la lettera animata si ricompone in quell'ambiente culturale periferico che con più tenacia l'aveva adattata alle condizioni di ciascuna epoca. Noël Garnier si serve a sua volta, verso il 1540-1545, dei temi dell'Antichità, da cui mutua non già i corpi umani dalle proporzioni regolari, bensì alcune grottesche italiane, che gli permettono di conservare quel carattere mostruoso che è peculiarità delle ini-

ziali. Uomini selvaggi, cani, serpenti conservano un'impronta medioevale. La M compone la scena della *Caduta* allo stesso modo della *Crocefissione* del *Buch der Weisheit*, mentre il «piccolo alfabeto» del medesimo artista contiene solo draghi, intrecci e rami d'albero che ricordano certe combinazioni del castello di Josse-*lin*. I temi delle iniziali isolate ricompaiono qui raggruppandosi nella loro forma elementare, in un insieme organico. Certamente essi si riallacciano a una serie del periodo precedente. Ciò non toglie che il terzo assortimento completo di segni che a tutt'oggi ci sia rimasto, e che ripristina le tradizioni dell'XI-XII secolo, risale agli ultimi anni del regno di Francesco I.

Pur soggetta alle medesime forze che hanno agito sui bordi del libro, l'iniziale immaginosa ritorna ineluttabilmente verso le composizioni che le sono peculiari. Schemi inviolabili si possono identificare, in certo qual modo, con le prime forme rivestite da essa, che resuscitano senza posa. Al contrario della decorazione dei margini, che si evolve con continuità, lo sviluppo delle lettere fantastiche è scandito da periodici ritorni verso le forme originarie, e avviene d'altronde in periferie diametralmente opposte, per diventare in seguito universalmente diffuso attraverso l'area di congiunzione costituita dai Paesi Bassi. La Francia, rimasta passiva per un certo periodo, vi si associa in due riprese, tramandandoci anche i casi più recenti. In tutte le sue fasi, in tutte le sue varietà – iniziale-scrigno, struttura gotica, *drôlerie* medioevale, umanità antica, grottesca romana –, la lettera figurata serba le proprie caratteristiche. Per la continuità nel tempo del metodo che associa immagine e astrazione, essa rimane un fenomeno romanico, e corrisponde, cristallizzandola, alla medesima corrente profonda che fa sbocciare la natura dei margini in un ordito di convenzioni e nel costante rinnovarsi dei suoi prodigi.

VII *Il mondo trasfigurato*

I. IL MONDO TRASFIGURATO DAL COSMO. Paesaggi nelle raffigurazioni cosmografiche. Geometria e segni dei planisferi nei paesaggi: il cielo, la terra, il Paradiso. Il mondo religioso all'interno dei diagrammi cosmici. L'aureola astronomica. Geometria dell'armonia universale ritrasmessa dall'irradiazione divina.

II. MAPPAMONDI E CARTE. Geografia dei geometri: la terra a T. Geografia dei marinai: il portolano. Visione antropomorfa e zoomorfa della realtà geografica riscoperta: Opicinus de Canistris e i suoi antecedenti. Il mappamondo paesaggistico e il mappamondo delle meraviglie: la carta di Hereford.

III. STORIA NATURALE. La fauna gotica di Brunetto Latini e i manuali di caccia. Irradiazione di Tommaso di Cantimpré e dei suoi mostri. Conrad von Megenberg. Il bestiario fantastico dell'*Hortus sanitatis*. Etimologia greco-latina all'origine della reviviscenza degli ibridi romanici.



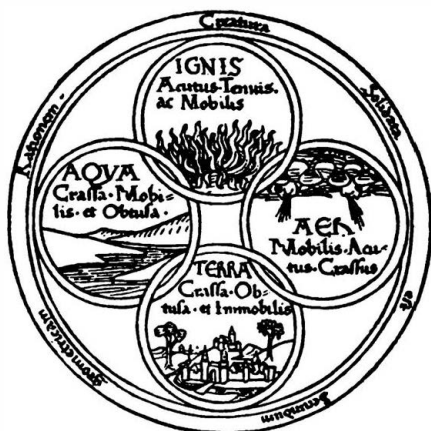
La scoperta della realtà, delle prospettive e dei contorni più o meno esatti da parte degli artisti gotici non turba le astrazioni dei cosmografi. I sistemi si giustappongono e talvolta si compenetrano: quelli che nascono sotto il compasso del Creatore «quand'egli tracciò un cerchio sull'abisso» (*Proverbi*, 8, 27) non sono più nastri d'acqua, di terra e d'aria attorcigliati. L'universo è un villaggio con la chiesa e i campanili, un porto, una città, dei castelli,¹ ma è collocato all'interno di cerchi nei quali ruotano astri e angeli. Nella *Bibbia* di Wittenberg, del 1534,² le stelle sono accompagnate da uccelli, la terra si staglia come un paesaggio cartografico incastonato negli anelli celesti, con animali selvatici e domestici, un elefante, un coccodrillo e un cammello (fig. 197). In Isidoro di Siviglia, pubblicato ad Augusta nel 1472,³ le rappresentazioni dei quattro elementi divengono concrete: il fuoco è un braciere, l'acqua un fiume, la terra una città fortificata, l'aria nuvole e venti; tuttavia essi rimangono racchiusi in quattro cerchi inanellati come in un quadrilobo carolingio o romanico (fig. 198). Da queste fusioni risultano effetti assai bizzarri. Illustrando la dottrina degli antipodi di sant'Agostino, il Maestro François (Fouquet? ca. 1475)⁴ raffigura il globo come una palla cosparsa di ciuffi di vegetazione, su cui pone personaggi che superano in altezza la dimensione del raggio: alcuni sono collocati in piedi, altri a testa in giù, nell'ombra. Il filosofo non crede a questa rappresentazione, poiché se la terra fosse sferica non sarebbe abitata in ogni sua parte; nonostante questo la composizione presenta, letteralmente, un mondo rovesciato.

Se nelle opere degli artisti, sempre in contatto con le forme e la materia della realtà, l'universo muta senza posa, dal punto di vista concettuale rimane immobile. Gli sconvolgimenti morfologici che intervengono nella visione diretta non ne alterano in maniera profonda le basi teoriche fino al termine del Medioevo. I misteriosi rotismi delle sfere persistono nelle menti dietro le apparenze della natura fisica e della natura religiosa, ed emergono nelle loro diverse raffigurazioni.

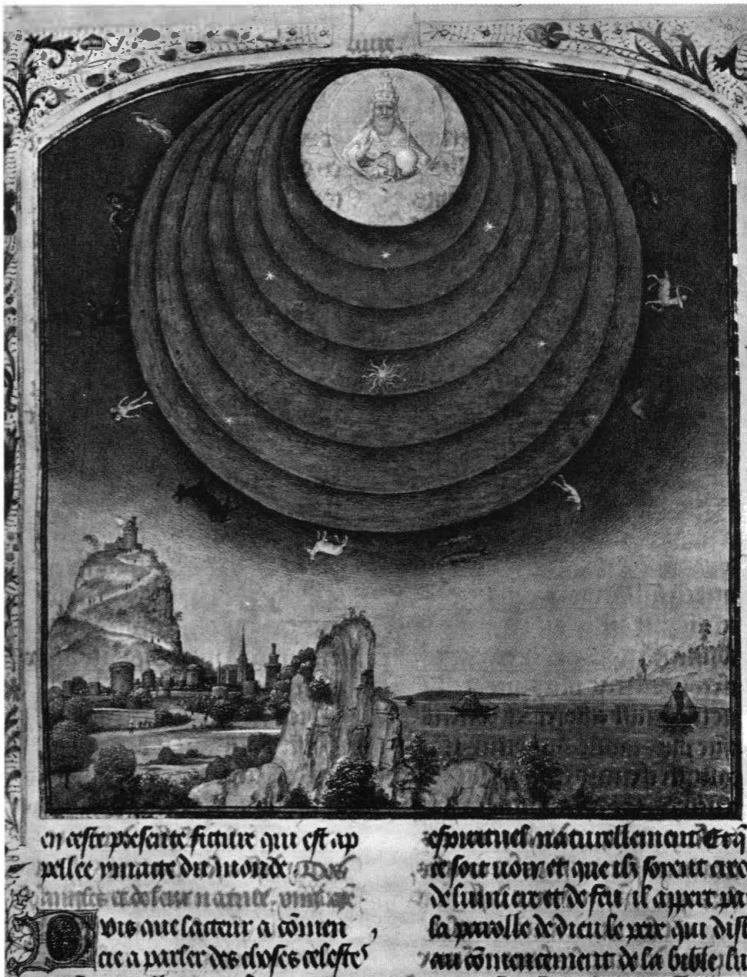
Il cielo, rappresentato da Simon Marmion in una delle pitture del *Livre des sept ages du monde* (ca. 1460),⁵ non è una profondità senza limite. Nove cerchi riuniti in un fascio attorno al Creatore, con i simboli dei dodici segni zodiacali all'esterno, sorgono in un paesaggio lunare, sopra rocce scoscese, una città lontana e una baia in cui riposano alcune navi (fig. 199), affiorando dall'abisso della notte come un diagramma della ri-



197. CREAZIONE DEL MONDO: *Bibbia di Wittenberg*, 1534.



198. I QUATTRO ELEMENTI: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, Augusta, 1472.



199. AUREOLA ASTRONOMICA: Simon Marmion, *Livre des sept ages du monde*, ca. 1460. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9047.

velazione cosmica, di cui lo scenario – con le sue asperità e il suo silenzio notturno – fa ugualmente parte.

Il globo terrestre sorge anche al centro e sullo sfondo di un luogo terreno. Nelle *Ascensioni* della Certosa di Thuisson-lès-Abbeville (ca. 1470; Chicago; fig. 200),⁶ di Memling (1470; Parigi, Louvre)⁷ e di Dürer (*La Piccola Passione*, ca. 1510)⁸ il Cristo si eleva al di sopra di un'altura tondeggiante come al di sopra del pianeta. In modo analogo è concepito il Paradiso delle *Très Riches Heures* di Chantilly (1411-1416),⁹ dove tuttavia un universo in formato ridotto è collocato non già al centro, bensì attorno



200. GLOBO TERRESTRE: A. Gli antipodi. Agostino, *La Cité de Dieu*, ca. 1475. Nantes, Médiathèque, 8. B. Ascensione. Pala della Certosa di Thuisson-lès-Abbeville, ca. 1470. Chicago, Art Institute.

alla scena. I gruppi della *Caduta* e della *Cacciata* appaiono invece all'interno di un microcosmo paesaggistico. Il giardino, con una fontana gotica che sembra lavorata a traforo da un orafo e un portale che è stato paragonato a quello di Orvieto, è racchiuso entro una cinta circolare in cui tutte le proporzioni risultano invertite: le mura dorate, che si ergono su montagne simili a dune circondate d'acqua, non raggiungono le ginocchia dei personaggi; gli alberi arrivano all'altezza della cintola. Anche qui la giustapposizione di due misure e due prospettive – una generale, l'altra particolare – appare come una rivelazione. Nelle immagini del cielo e della terra sovrapposte ai loro ideogrammi il mondo visibile è completamente trasfigurato dal cosmo.

Lo sviluppo della dottrina astrologica, secondo la quale ogni cosa e ogni nozione, ogni forma dell'esistenza e del destino dipendono dalle costellazioni e dalle configurazioni celesti,¹⁰ ha contribuito in modo rilevante al fiorire di questi dipinti. Le speculazioni visionarie del Beatus, di Lambert de Saint-Omer e delle badesse renane¹¹ ricompaiono in una trama più vasta sia del-



201. COMPOSIZIONE PLANISFERICA: La Vergine al posto del segno solare. *Speculum virginum*, fine del XIV secolo. Lipsia, Universitätsbibliothek, 665.

l'astrazione che della vita. L'armatura geometrica si rafforza e diventa più complessa, ricevendo impulso dall'Islam¹² e dall'Estremo Oriente.¹³ Al suo interno i soggetti si animano e acquistano dimensioni maggiori, secondo il naturalismo e l'iconografia dell'epoca.

Un manoscritto sassone della fine del XIV secolo¹⁴ riproduce ancora il planisfero con la Vergine al posto del segno solare (i fiumi del Paradiso, gli animali simboli degli Evangelisti e i Padri della Chiesa sostituiscono gli astri e i venti della composizione romanica dello *Speculum virginum*), conformemente al testo della *Sapienza* (7, 29) – «Essa in realtà è più bella del sole e supera ogni costellazione di astri» –, e riallacciandosi al culto coevo che con decisione pone la Madre del Cristo al centro di un sistema mistico (fig. 201). La sentenza stessa – «*Hec est specior sole et super omnem stellarum dispositione*» – inscritta dai van Eyck nelle rappresentazioni di Maria¹⁵ riafferma il significato che è all'origine di queste rigide interpretazioni.

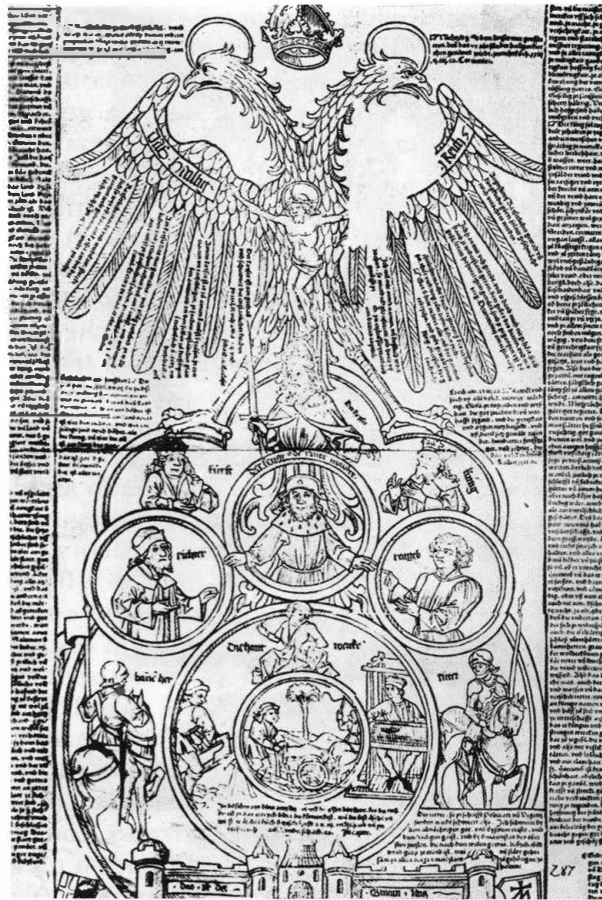
Su queste trame, governate dalle corrispondenze delle sfere e



A

202. COMPOSIZIONI PLANISFERICHE: A. Corona dei sette pianeti e dei loro figli, Norimberga, 1480-1490. B. Corona delle sette Gioie della Vergine, Svevia (?), 1440-1460.

dei numeri, si dispongono figure e simboli disparati, e anche intere scene: i sette Dolori del Cristo, i sette Dolori e le sette Gioie della Vergine (fig. 202) vengono inseriti, come all'interno di medaglioni, nella corona dei sette pianeti.¹⁶ Gli strumenti della Passione, i Peccati Capitali, l'immagine della stregoneria con le sette potenze che la combattono, il Creatore, Iesse, il papa, san Paolo, sant'Agostino, il re e i dottori di Parigi sfilano nelle stesse orbite. Le zone concentriche del cielo non contengono soltanto i cori angelici: vi si ritrovano anche i personaggi dell'Antico Testamento, gli apostoli, i martiri, i confessori, i santi. In un dipinto di Colonia (seconda metà del Quattrocento)¹⁷ attorno all'incoronazione della Vergine ruotano i quattro animali e i vegliardi dell'Apocalisse. Anche la struttura di uno Stato dipende dalla metafisica e dall'astronomia,¹⁸ e da queste mutua la sua rappresentazione. In un'incisione bavarese (1487)¹⁹ il sovrano, il duca, il consigliere, il giudice e il capo della cavalleria sovrastano, all'interno di triplici ruote, tre cerchi concatenati nei quali si trovano in successione l'esercito (il gonfaloniere e il soldato) e i rappresentanti dei mestieri (boscaiolo, sarto, tessitore), con l'aratore al centro. La struttura, simile a un meccanismo di orologio, poggia su una fortezza, ed è sormontata dall'aquila germanica con il Crocefisso sul petto. Il misticismo trinitario e l'armonia universale inglobano la gerarchia e gli ingranaggi dell'impero (fig. 203). I personaggi e i grup-



203. COMPOSIZIONE PLANISFERICA: Ingranaggi dello Stato, Baviera, 1487.

pi di queste raffigurazioni recano tutti l'impronta del tempo, con i suoi contenuti di verità e spregiudicatezza; tuttavia si collocano in uno spazio astratto di schemi puri, e il loro insieme si sviluppa come un'emanazione dell'assoluto.

Conformemente a un medesimo principio si forma un nuovo tipo di aureola. Il cerchio di luce diventa un cerchio di angeli disposti a raggiera o in tondo, come nelle sfere planetarie con i cori celesti del *Liber Scivias* o dell'affresco del Camposanto di Pisa. In Simon Marmion (pala di Saint-Bertin a Saint-Omer, 1454-1459), in Neri di Bicci (*Incoronazione della Vergine*, ca. 1460-1465; Baltimora) la gloria conserva, nel suo bagliore sovrannaturale, tutta la purezza del tema astronomico.²⁰ Ma il sistema varia di continuo, adattandosi alle diverse strutture della mandorla, rag-

gruppando gli elementi più liberamente. Le figure alate si stabiliscono sulle ellissi, vi si ammassano in diverse file, si accalcano tutt'attorno in folle compatte. A partire da Giotto, gli italiani si distinguono in queste combinazioni dove la geometria dell'orbe cosmico è animata dalla geometria dell'irradiazione divina.²¹ A nord delle Alpi gli aloni antropomorfi si dispiegano all'interno dei medesimi schemi, modulandone le inflessioni. Gérard de Saint-Jean (ca. 1490)²² colloca la Vergine in un ovolo luminoso, con le zone sfumate di aerei tremolii, come nella fiamma di un cero. La stessa rappresentazione, realizzata da un artista di Colonia (ca. 1460),²³ con la folla angelica che si accalca in un solido simile a un uovo, diventa rigida e fitta (fig. 204). Fouquet – che d'altronde combina anche mandorle ellittiche all'italiana²⁴ – innalza con i corpi umani una vera e propria volta. La Trinità delle *Ore* di Étienne Chevalier (1461)²⁵ è collocata in una gloria i cui anelli si moltiplicano, divenendo architettura e pietrificandosi. Gli eletti, rappresentati alla stregua di statue, avanzano in una navata illuminata in cui ogni corso, ogni concio è formato da un angelo, un martire, un santo (fig. 205).

I solchi dell'irradiazione spirituale si allargano e si prolungano oltre il suo fulgore visibile, determinando la disposizione di intere scene religiose, propagandosi come le onde provocate dalla caduta di una pietra nell'acqua. Nella pala di Enguerrand Quarton (1453; Villeneuve-lès-Avignon) l'*Incoronazione della Vergine* poggia sulle curve di tre cerchi concatenati, a ognuno dei quali corrisponde una delle figure principali. La composizione è stata paragonata a un timpano, caratterizzato, come in epoca romanica, dall'ornamento astratto.²⁶ Così come su un'arcata celeste, il tema monumentale scaturisce dal compasso (fig. 206).

A Colonia queste costruzioni si sviluppano con un'energia e un'estensione particolari.²⁷ I palloni dei cori angelici si gonfiano. La trama geometrica si espande. Il Cristo dell'*Ascensione* (Maestro della Sacra Famiglia, ca. 1486; Norimberga) è incorniciato da una corona ovale formata da nuvole, corpi umani e ali. Il Maestro dell'Altare di San Bartolomeo compone, con figure di santi, delle specie di archi sospesi sopra le scene del *Battesimo del Cristo* (1500; Berlino) e dell'*Incredulità di san Tommaso* (1500; Colonia), che vi appaiono come in un'apertura. La *Glorificazione della Vergine* (Scuola di Colonia, 1460) è presentata come all'interno di una triplice sfera, dove la linea dell'orizzonte sposa la curva del vaporoso basamento del trono di Maria. Un barocco gotico sontuoso e tormentato ondeggia sulle trame circolari, sovraccaricate e consolidate nel loro estremo rigore dalle cosmografie del Reno romanico. Non si tratta più di personaggi allegorici e di scene ordinate negli scomparti geometrici dell'universo, ma di una propagazione delle loro sagome, che si ammorbidiscono

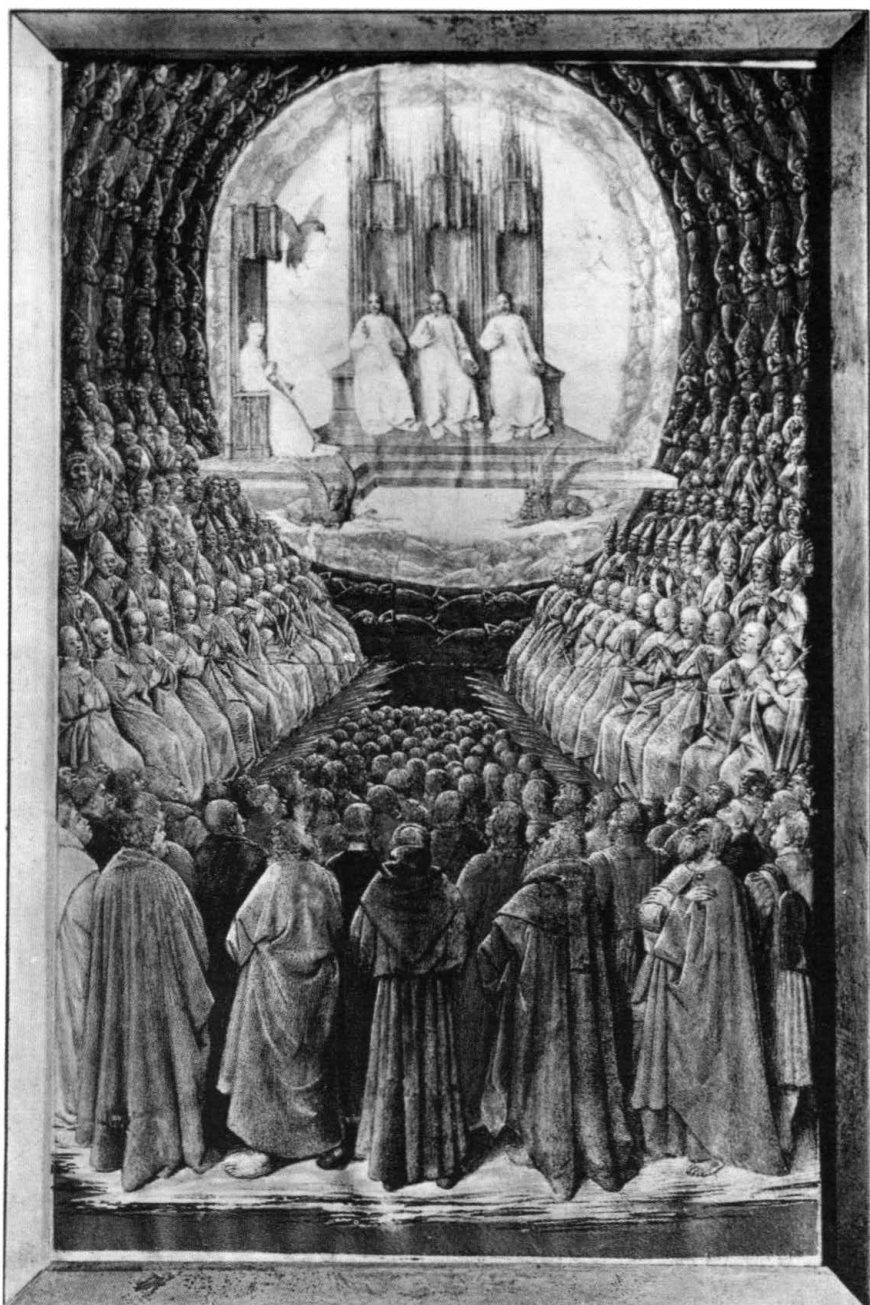


A



B

204. MANDORLE OVOIDALI:
A. Scuola di Colonia, Glorificazione della Vergine, ca. 1460. Worms, Collezione privata. B. Gérard de Saint-Jean, Glorificazione della Vergine, ca. 1490. Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum.



205. ARCHITETTURA ANTROPOMORFA: Jean Fouquet, *La Trinità in gloria*. *Ore* di Étienne Chevalier, 1461. Chantilly, Musée Condé.



206. CERCHI COMMESSI: Enguerrand Quarton, *Incoronazione della Vergine*, 1453. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Municipal.

e si scompongono nelle disposizioni dei gruppi. Ritrasmesse dalla luce, le ruote cosmiche pervadono più profondamente e in modo più diretto tutti i soggetti circostanti, congiungendoli all'ordine trascendente della materia e dello spirito.

Stilisticamente, il procedimento corrisponde a un ritorno alla legge della cornice e delle composizioni governate da figure regolari. L'aureola e la mandorla, per molto tempo semplici linee di fuoco che circoscrivevano l'immagine divina separandola dal mondo, ritrovano quella forza d'attrazione esercitata tirannicamente durante il XII secolo.²⁸ Gli angeli, i beati e i santi vi si sottomettono con grazia e disinvoltura, senza inalberarsi e senza deformarsi, obbedendo nondimeno a quelle stesse convenzioni che la scultura decorativa, da parte sua, recupera per altra via.

II

Per la storia della visione generale del mondo e delle sue strutture, l'evoluzione della cartografia presenta di certo non minore interesse.²⁹ Dopo qualche tentennamento, la terra, rettangolare oppure ovale in certe rappresentazioni arcaiche, ritorna – restando comunque un artificio – rotonda.³⁰ Vengono ripristinate le concezioni di Anassimandro (611-547 a.C.) e della mappa di bronzo di Aristogoro (500 a.C.) – citata da Erodoto –, che la raffigurano sotto forma di disco circondato dal fiume Oceano, collocando però al centro Gerusalemme al posto di Delfi. Il cerchio è diviso in tre da due rette disposte a T; i segmenti che ne risultano sono il *Mare Magnum*, il *Nilus* e il *Tanais* (il Don); la metà superiore rappresenta l'Asia, il quarto di sinistra l'Europa, il quarto di destra l'Africa. La mappa di Agrippa – ritoccata dal suocero, l'imperatore Augusto, ed esposta in Campo Marzio – era già, se la ricostruzione secondo le dimensioni e le frontiere dei paesi indicate da Plinio è esatta, un *orbis tripartitus*.³¹ Isidoro di Siviglia fornisce, nelle *Etymologiae* (XIV, II, 1), una concisa descrizione di questo tipo di mappamondo. La rappresentazione è conforme alla tradizione biblica secondo cui Noè avrebbe diviso la terra fra i tre figli concedendone a Sem una parte doppia, e appare anche nelle carte oblunghe dei Beatus, sviluppandosi con l'accumulo di dettagli e anse attorno al tracciato schematico.³² L'ideogramma geometrico – la T nella O – persiste tuttavia in forma rigorosa nei dipinti cosmografici, sotto i piedi del Cristo in trono, e nelle cosiddette carte di Sallustio,³³ nelle quali figurano iscritti nomi di luoghi e distribuiti alcuni edifici. L'intera cartografia del Medioevo è dominata da questi principi fino al momento in cui compare il portolano, che ne sovverte completamente i fondamenti. Al posto di spazi racchiusi in un cerchio angusto, appaiono distese sconfinite, che si sviluppano sui raggi delle rose dei venti. Al posto dei confini fissi e regolari dei continenti, in cui l'immaginazione stipa città e paesi erratici, attorno a punti fissi si evolve il disegno delle coste, determinato dalle linee di congiunzione fra i porti. Improvvisamente la terra cambia aspetto. Dal calcolo delle posizioni e delle distanze risulta l'immagine irregolare e precisa dei suoi frammenti, in cui non resta più nulla delle antiche convenzioni.

Tale evoluzione è dovuta alla bussola, conosciuta in Cina da tempi immemorabili e il cui impiego si diffonde in Occidente nella seconda metà del XIII secolo,³⁴ ma si riallaccia pure alla tradizione dei *periploi* antichi, anch'essi costruiti sui raggi delle rotte e sui loro punti di riferimento.³⁵ San Luigi vide un portolano sulla nave che lo conduceva alla Crociata nel 1270. La cosiddetta carta pisana (ca. 1300), le carte di Giovanni di Carignano (1306)



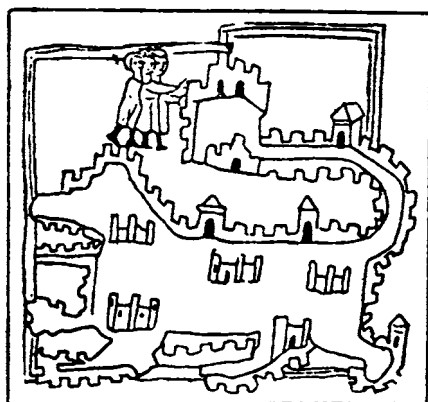
207. PORTOLANO ANTROPOMORFO: Mediterraneo. Opicinus de Canistris, 1335-1341. Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1993.

e di Pietro Vesconte (1311) ne offrono i più antichi esempi conservati. Esse corrispondono a una rivelazione della realtà gotica da parte di scultori e pittori. Ma il sistema geografico è limitato, per la natura dei suoi mezzi, alle zone costiere. La terra, scoperta dalle navi, si forma intorno ai mari, ma nello stesso tempo tutta la sua superficie risprofonda nell'ignoto.

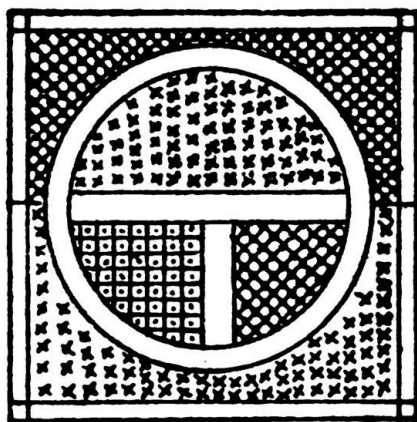
A questo punto si produce un fenomeno visionario assolutamente inatteso: dalle forme stesse – irregolari ed esatte – delle

configurazioni geografiche sorgono esseri animati. Dalle carte dell'Europa e dell'Africa di Opicinus de Canistris (1335-1341),³⁶ chierico originario della Lombardia e residente ad Avignone, emergono i tratti di un uomo e di una donna: Adamo ed Eva nel momento della Caduta (fig. 207). Le loro teste si avvicinano in corrispondenza dello stretto di Gibilterra – fonte di tutto il Male –, mentre il Mediterraneo – *diabolicum mare* – prende l'aspetto del demonio che regna sull'universo e le cui braccia si protendono una verso il golfo di Corinto, l'altra verso Venezia. L'immagine del Peccato Originale si iscrive, apponendovi il proprio marchio, nelle frastagliature e nelle partizioni della terra. Il cosmografo è ossessionato da simili trasposizioni. Nei commentari afferma che l'Europa si può anche rappresentare come una bestia. Dalla Scozia fino all'Africa, l'Oceano può apparire come un corpo senza testa né gambe, e il Mare Britannico fra la Bretagna e la Spagna come un leone, simbolo della morte divoratrice. Le isole del Mediterraneo evocano navi o sparse membra umane. L'Asia somiglia a un albero.

Il testo va ricondotto al passo in cui Onorio di Autun (1112-1137)³⁷ afferma che le città antiche venivano costruite a forma di animali selvaggi. Per questo Roma ha la forma del leone dominatore di cento bestie (fig. 208), Brindisi quella del cervo, Cartagine quella del bue, Troia quella del cavallo. Il passo viene riprodotto integralmente da Gervasio di Tilbury (ca. 1211),³⁸ da Galvano Fiamma (1336)³⁹ e ancora dall'*Atlante catalano*, un portolano del 1375.⁴⁰ La storia di Dinocrate,⁴¹ che propose ad Alessandro Magno di trasformare il Monte Athos in un uomo che ha nelle mani una città e una coppa contenente i fiumi, presenta già in embrione, dal canto suo, la geografia antropomorfa e



208. CITTÀ ZOOMORFA: Roma a forma di leone, XIV secolo.

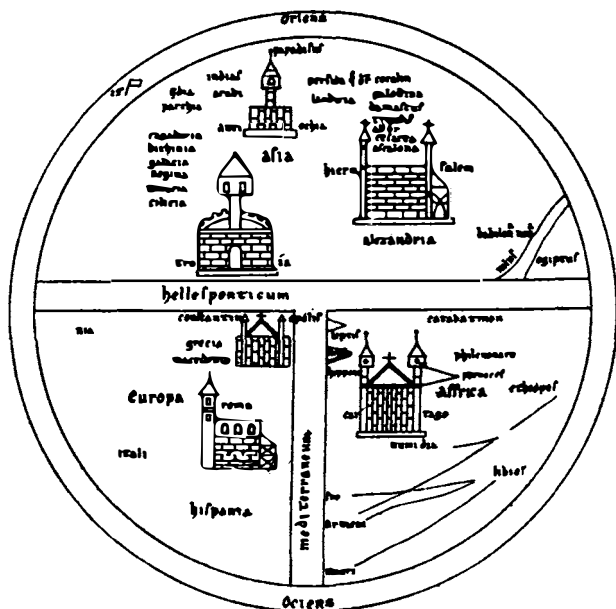


209. MAPPAMONDO A T: Matfre Ermengau, *Breviari d'Amor*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 858.

zoomorfa, pur concernendo soltanto il progetto di un architetto. L'Estremo Oriente e l'Islam⁴² hanno invece scoperto creature viventi nei contorni e nelle stesse asperità del suolo, senza tuttavia prescindere da una configurazione realistica del paesaggio. Combinando i suoi portolani, Opicinus asseconda i due impulsi, tassonomico e visionario, su scala universale. Appena restituito nelle sue linee reali, il mondo intero viene riaffermato dalla leggenda.

D'altra parte, l'allestimento di carte nautiche non intacca minimamente la tradizione del mappamondo a T. Il suo geroglifico appare ancora nel manoscritto di Matfre Ermengau (fig. 209), nell'affresco di Pisa e perfino nel poema geografico di Leonardo da Vinci.⁴³ Le carte di Sallustio proliferano durante il XIV secolo (fig. 210).⁴⁴ All'interno di questi schemi compaiono anche – senza guastarne la struttura – immagini animate. Nella *Histoire d'Alexandre* di Wauquelin (anteriore al 1440) la terra, che il re osserva durante il suo viaggio celeste, è un giardino circondato da una palizzata circolare che l'Oceano avvolge come un serpente. Nella *Caduta degli angeli* della *Cité de Dieu* (ca. 1475)⁴⁵ il maestro François la rappresenta – con il cielo, i campi e le foreste – in prospettiva all'interno di una sfera, ma divisa da due diritti canali che si intersecano, e circondata da un cerchio d'acqua. Un incunabolo di Lubecca (1475)⁴⁶ dispone entro l'armatura a T vasti paesaggi dell'Asia, dell'Europa e dell'Africa.

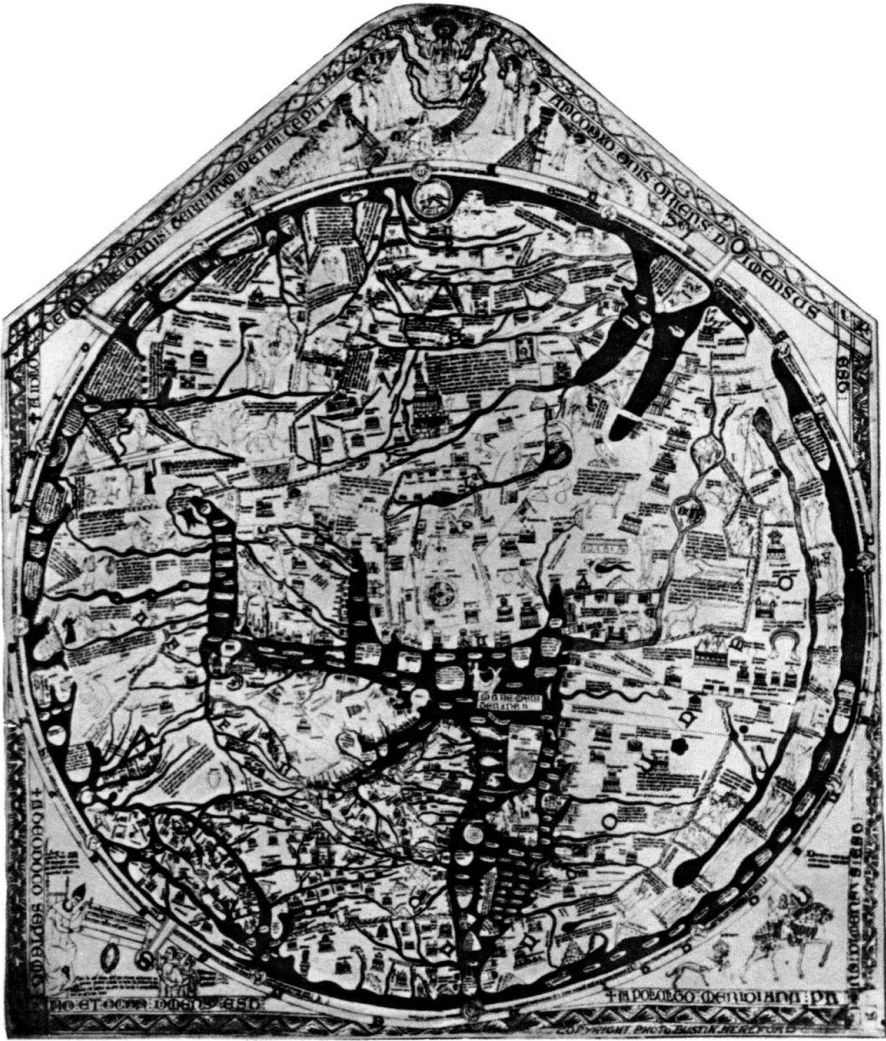
Ma la *mappa mundi*, intrisa di convenzioni e strutture fantastiche, rispecchia anzitutto la geografia delle favole, che si agglomerano sulla sua intera superficie. Le meraviglie e le curiosità del mondo ne costituiscono l'oggetto principale. Quella di Her-



210. MAPPAMONDO A T: Carta di Sallustio, XIV secolo. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 160.

eford (ca. 1310; fig. 211),⁴⁷ in cui Gerusalemme, al centro, presenta mura e torri ribaltate sul piano orizzontale come nel *Liber floridus*, raggiunge, in questo ambito, un brio e una ricchezza senza pari. Il labirinto di Creta riproduce il tipo di Chartres. Le Cicladi si raggruppano attorno a un cerchio (*kýklos*) come la corona di satelliti di un corpo celeste. Delo, ricollegata al continente, presenta la forma di una maschera demoniaca di Apollo. Il vortice di Cariddi è una conchiglia a spirale, e Scilla, conformemente all'*Odissea*, una testa di cane con diverse file di denti (fig. 212). Il modulo geometrico e il modulo zoomorfo si ritrovano fianco a fianco.

Anche la fauna e i mostri terrestri e marini sono ampiamente rappresentati (fig. 213). I popoli mostruosi di Solino e di Plinio (blemmi, monoculi, ermafroditi, ecc.) si allineano su una stretta fascia che costeggia Africa e Asia dal lato dell'Oceano come sul margine di un manoscritto.⁴⁸ Una mandragora e un drago alato (la salamandra) si trovano sulla riva destra del Nilo, vicino alle Piramidi, le quali non sono altro che i granai in cui Giuseppe ammassò il grano durante i sette anni di abbondanza. Sulla riva opposta, di fronte al convento di sant'Antonio, un satiro con testa di uccello e un lungo corno evoca una scena di tentazione. La sfinge, un po' più in basso, è un uccello con testa di donna e coda di serpente.

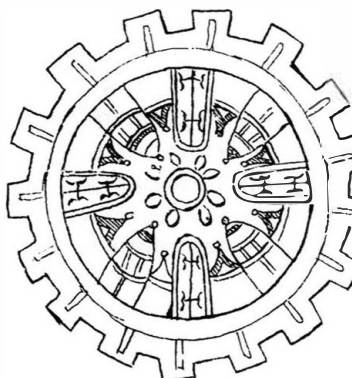


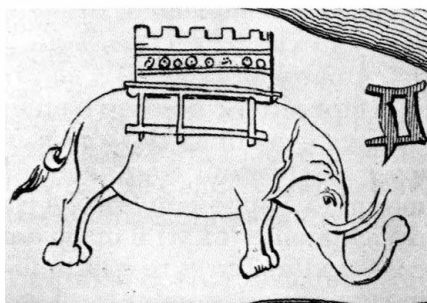
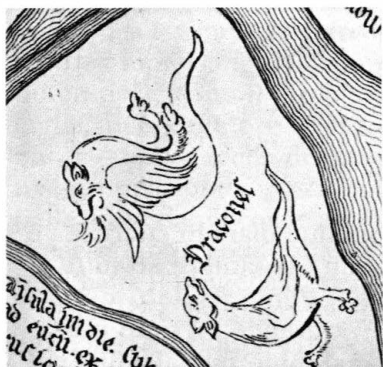
211. MAPPAMONDO A T: Carta di Hereford, ca. 1310. Biblioteca della Cattedrale.

Una sirena-pesce regna sul Mediterraneo. L'Asia è gremita di draghi. Il grifone vive in Scizia, il pellicano presso Samarcanda. Gli sciapodi abitano la regione del Gange, i cinocefali il Nord dell'Europa, le scimmie la Norvegia, gli scorpioni la Sassonia. Molte di queste figure – i mostri intrecciati, i gruppi antitetici – si riallacciano a quelle tradizioni romaniche di cui si avverte l'influenza nell'iconografia e nella decorazione coeve; certe creature composite derivano direttamente dalle grottesche dei margini, che, localizzate in una regione precisa, assumono una



212. RAFFIGURAZIONE DI
LUOGHI: Scilla e Cariddi, Ci-
cladi, Creta, Delo, Gerusa-
lemme. Carta di Hereford,
ca. 1310. Da Jomard.





213. GEOGRAFIA DEI MOSTRI: Carta di Hereford, ca. 1310. Da Jomard.

nuova realtà. Il mappamondo è un romanzo e un'immagine sinottica di tutte le bizzarrie dei vari continenti.

La carta Borgia del Vaticano (anteriore al 1450)⁴⁹ – che, con la T collocata più in alto, offre maggiore spazio all'Europa – abbonda ancora di esseri fantastici, e persino l'*Atlante catalano*, presentato sotto forma di portolano, è il panorama di un mondo pittoresco: tende, cammelli, elefanti turriti, immagini di sovrani affollano l'Africa e l'Asia; alcune carovane avanzano verso il Catai; i pigmei combattono con le gru; «la bizzarra divinità indiana, a cui Alessandro dà ordini» possiede ali di pipistrello; il Mare Indiano è abitato da una sirena con coda doppia. Quanto più si approfondisce la conoscenza della terra, tanto più rivivono le sue leggende.

III

La storia naturale si evolve anche sui due piani in cui realtà e leggenda si completano. Brunetto Latini, basandosi su tutte le tradizioni classiche (*Physiologus*, Solino, Plinio, Isidoro di Siviglia, Ambrogio, *De bestiis et aliis rebus*), riprende un gran numero di fantasie che nessuno ha messo in dubbio sino alla fine del Medioevo, ma in lui si riscontrano anche un atteggiamento critico e osservazioni empiriche. *Li livres dou tresor*, che il notaio fiorentino compose in Francia fra il 1260 e il 1266,⁵⁰ descrivono succintamente (CXXI) il mappamondo tradizionale a T, nel quale il Paradiso Terrestre è in India, dove nondimeno si incontrano strani esseri: uomini verdi, uomini che mangiano i loro padri, uomini senza testa, uomini con testa canina; tuttavia il suo bestiario contiene un numero relativamente esiguo di mostri. Perfino la sirena degli Antichi (CXXXVI) sarebbe stata, probabilmente, solo una «*fole femme*» o un serpente bianco d'Arabia; gli uccelli da caccia, i cani e i cavalli sono invece oggetto di descrizioni particolareggiate.

Gli astori (CXXXVI-CXXXVII), gli sparvieri (CXXXVIII) e i falconi (CXXXIX) sono accuratamente classificati in «*manieres*» e in «*lignies*» (sette di queste ultime per i falconi). Gli astori migliori devono avere la testa lunga e piatta come l'aquila, gli occhi sporgenti, il collo lungo e serpentino, il petto bombato come quello del piccione. L'uccello è visto con l'occhio di uno scultore. Lo sparviero ha la testa piccola, le ali lunghe fino a un terzo della coda, le zampe «come cesoie», ed è perfetto se possiede un rigonfiamento all'alluce destro. Si è distanti da Philip-

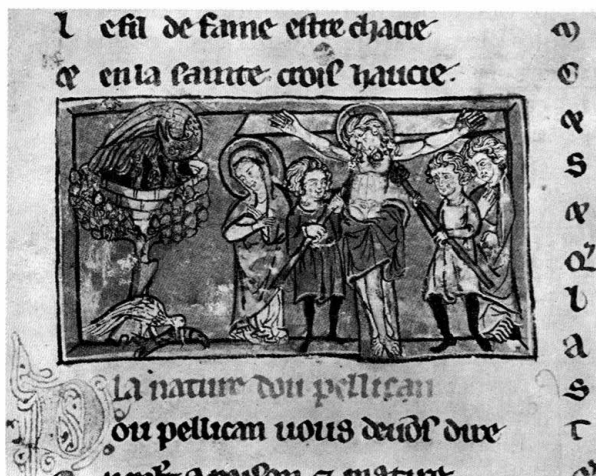
pe de Thaon e dalle sue moralizzazioni. Questi capitoli si riallacciano invece alla scienza della falconeria di origine persiana e araba, che ha nel trattato in versi composto attorno al 1230 da Daude de Pradas,⁵¹ trovatore ed ecclesiastico della regione di Rodez, le classificazioni (*De falcons hi a VII linhatges*) e le definizioni più vicine a quelle di Brunetto Latini.

I cani, che secondo Pierre le Picard guariscono le proprie piaghe leccandole, e simboleggiano perciò gli apostoli che, predicando, ci guariscono dai nostri peccati «con la loro lingua» (*sic*), vengono anch'essi trattati in questo nuovo modo (CLXXXIV). I *bracchetti* hanno gli orecchi penzolanti e riconoscono l'odore delle bestie e degli uccelli. I *segugi* si accaniscono nell'inseguimento delle lepri e delle lontre. I *levrieri* sono leggeri e non si lasciano sfuggire la preda. I *mastini* combattono fieramente i lupi, i cinghiali, gli orsi e perfino gli uomini. Come cani domestici ci sono il piccolo *gouz*, guardiano della casa, e altri di taglia ancora minore «per sorvegliare le camere e i letti delle signore». Per la scelta dei cavalli (CLXXXVI) va considerata la forma: groppa tonda, cosce larghe, zoccoli «ben scavati sotto»; la bellezza: testa piccola e asciutta, orecchi corti e ritti, occhi grandi, naso largo, coda folta; la bontà: lena, rapidità; infine il colore: il baio, il pomellato, nero o bianco.

Quali che ne siano le fonti,⁵² questa rappresentazione degli animali, che rompe con le convenzioni che fin dalle origini i trattati zoologici medioevali avevano sempre rispettato, si colloca nell'ambito di quella riscoperta della natura che è propria dell'epoca. L'opposizione fra i due sistemi è simile a quella che esiste fra il portolano e il mappamondo, e dura anch'essa per un lungo periodo.

Per quanto concerne le illustrazioni di opere sulla fauna, soltanto i libri sulla caccia risentono in modo significativo del nuovo realismo. Il libro di Gaston Phébus, conte di Foix (m. 1391), in cui i cani sono classificati, come in Brunetto Latini, secondo le loro attitudini e virtù, e dove non vi è più alcun simbolismo (cani forti e sagaci, cani dotati di un gran balzo, cani molto leggeri e di grande intuito, cani coraggiosi e astuti), ne offre un noto esempio.⁵³ Il *De arte venandi cum avibus* di Federico II, tutto impregnato di Islam, e le sue copie, di cui una della Champagne risalente alla fine del XIII secolo,⁵⁴ sono pieni di uccelli straordinari, in tutto più di novecento – appollaiati, in volo, sguazzanti nei fiumi e nei laghi –, rappresentati come su una carta geografica. Anche gli accenti orientali partecipano del senso gotico delle forme della vita (fig. 214). Ma la portata dei manuali tecnici è limitata al loro oggetto. I *Bestiari* propriamente detti proseguono il loro sviluppo indipendente.

Il *Bestiaire divin* di Guillaume le Clerc – in cui si paragonano

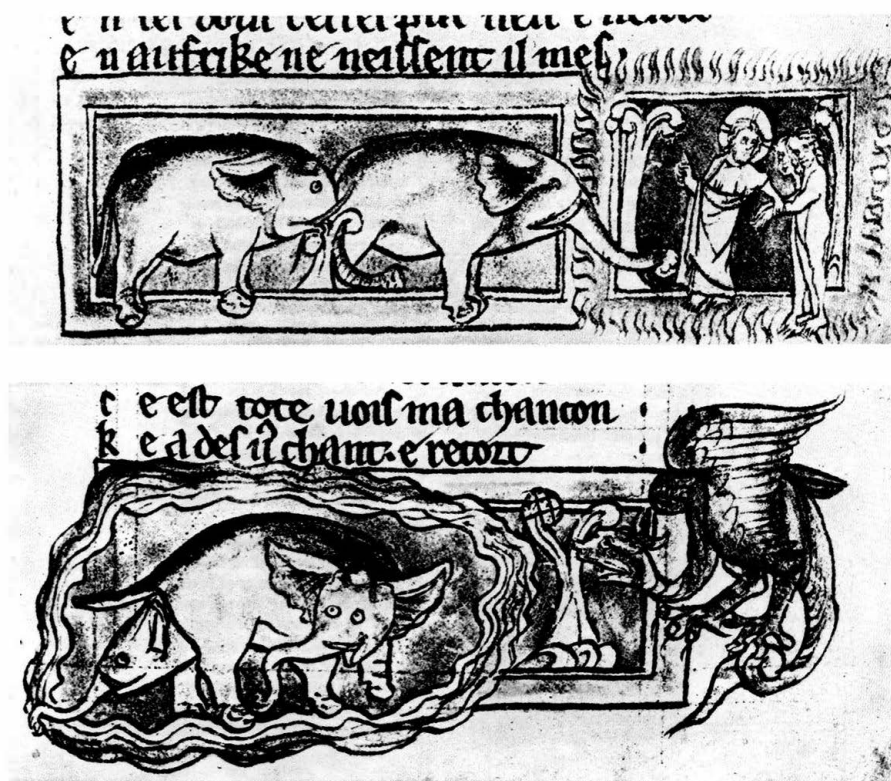


214. UCCELLI DA UN LIBRO DI CACCIA: Federico II, *De arte venandi cum avibus*, copia lorenese, fine del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12400.

215. BESTIARIO SIMBOLICO: La natura del pellicano. Guillaume le Clerc, *Bestiaire divin*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 24428.

il cervo che calpesta il serpente al Cristo che schiaccia il diavolo, il pellicano che resuscita i suoi piccoli offrendo loro il proprio sangue al Salvatore crocefisso (fig. 215), le sirene che incantano gli uomini ai predicatori eretici – continua a diffondersi nel corso del Trecento (fig. 216).⁵⁵ Il *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival,⁵⁶ dove le tre nature del lupo sono le tre nature della donna, e in cui il sacrificio del pellicano è paragonato a quello della bella e dolcissima amata – che resuscita l'amante aprendogli il proprio petto e il proprio cuore –, riscuote da parte sua nuovo successo nel secolo dell'amore cortese. Le sue immagini tuttavia derivano generalmente da stereotipi antichi. Ma il primo posto nella diffusione e nella costituzione delle future raccolte spetta ora al *De natura rerum* di Tommaso di Cantimpré, trattato di pura erudizione.

Dalla fine del XIII secolo i manoscritti di quest'opera diven-



216. BESTIARIO SIMBOLICO: La natura dell'elefante. Guillaume le Clerc, *Bestiaire divin*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 14969.

tano più numerosi.⁵⁷ Il *Liber de monstruosis hominibus* viene tradotto in francese da un monaco di Enghien fra il 1290 e il 1315 (fig. 217).⁵⁸ Allo stesso periodo risale un esemplare fiammingo o del Nord della Francia, con figurine in forma di grottesche dei margini.⁵⁹ Se ne ritrovano in seguito copie con magnifiche illustrazioni – giganti, ciclopi, draghi, Pegaso, un unicorno marino, un monaco, un cavallo e un vitello marini – sia in Provenza⁶⁰ (ca. 1420; fig. 218), sia in Boemia (posteriore al 1350).⁶¹ In un manoscritto di Bruges del XV secolo (cod. 411)⁶² gli uomini mostruosi sono vestiti secondo la moda fiamminga del tempo. Su Tommaso di Cantimpré si basa anche il *Buch der Natur* di Conrad von Megenberg, il primo libro di storia naturale in lingua tedesca, scritto verso il 1350,⁶³ di cui la biblioteca di Heidelberg⁶⁴ possiede due manoscritti (ca. 1450) originari del Basso Reno, corredati l'uno di sessanta e l'altro di quasi trecento miniature. L'opera è anche il primo libro a stampa contenente un bestiario. Fra il 1475 e il 1499 ad Augusta ne appaiono sette edi-



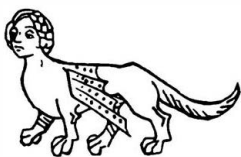
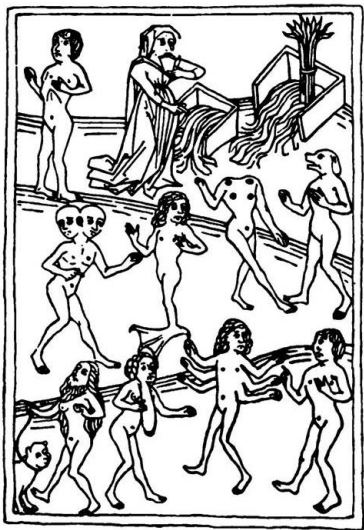
217. BESTIARIO FANTASTICO: Tommaso di Cantimpré, *Liber de monstruosis hominibus*, 1290-1315. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 15106.

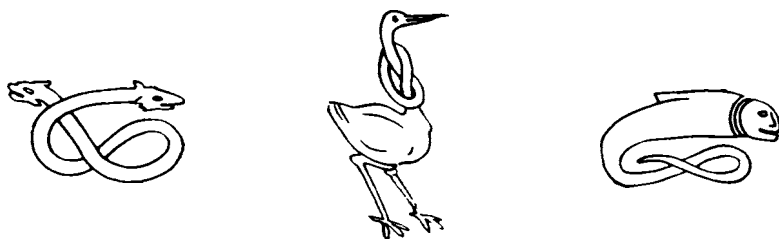
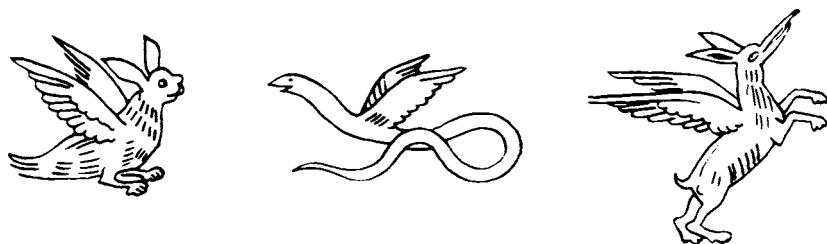
zioni,⁶⁵ corredate di incisioni su legno in cui predominano gli esseri fantastici (fig. 219). Due intere tavole sono consacrate agli uomini portentosi – con due teste, con sei braccia, cinocefali, acefali – e ai portentosi in generale: sirene con coda doppia, con coda singola, ibridi di ogni specie, «quadrupedi a due zampe», *Meermönch* (monaco marino). La tavola dei pesci contiene il *Meerschwein*, maiale marino a quattro zampe, la *Meerschlange*, serpente cornuto, lo *Schiffshalter*, pesce che regge una nave, nonché un pesce simile a un millepiedi. La tavola dei serpenti e di altre bestie velenose presenta un basilisco coronato, con corpo di uccello, un quadrupede alato con testa di donna, una sirena-pesce con ali membranose, un dragone coronato. Il primo trattato zoologico a stampa è anzitutto una teratologia e una raccolta di leggende. Le figure xilografiche sono influenzate dalle *drôleries* dei margini, da cui riprendono temi precisi – ad esempio il quadrupede senza membra anteriori –, e conservano

218. BESTIARIO E UMANITÀ FANTASTICI: Tommaso di Cantimpré, *De natura rerum*, manoscritto provenzale, ca. 1420. Già Collezione Chester-Beatty.



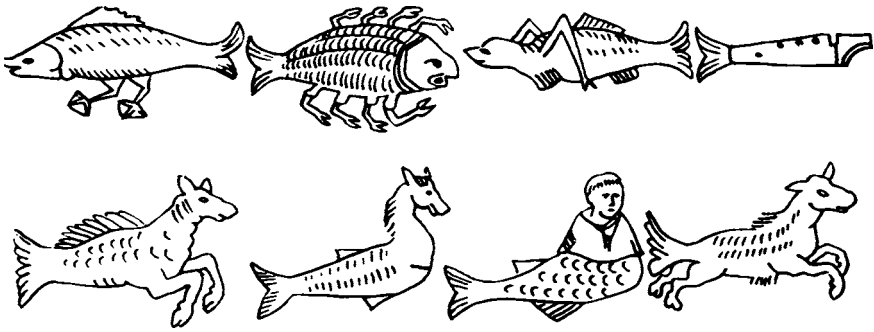
219. BESTIARIO E UMANITÀ FANTASTICI: Conrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Augusta, 1475.



220. BESTIE-INTRECCI: *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491.221. IBRIDI FANTASTICI: *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491.

inoltre alcuni particolari caratteristici delle tradizioni del *De natura rerum*: il piede dello sciapode, ad esempio, è palmato, come nei manoscritti di Parigi e di Bruges del trattato di Tommaso di Cantimpré.

La seconda importante opera di storia naturale – una delle più celebri dell'epoca – è l'*Hortus sanitatis* (pubblicato da Meydenbach nel 1491 a Magonza), che presenta una fauna ancora più lontana dalla natura. Il libro è una traduzione latina dell'erbario tedesco di Giovanni di Caub, condotta sull'edizione di Strasburgo del 1486, con l'aggiunta di capitoli sugli animali in generale, sugli uccelli e sui pesci. L'illustrazione, di eccezionale ricchezza, è stata attribuita al Maestro del *Hausbuch*⁶⁶ o a Erhard Reuwich,⁶⁷ originario di Utrecht e stabilitosi dal 1484 nella città renana, dove aveva la propria stamperia. Si assiste a un ritorno massiccio dei temi antichi e a un rinnovarsi del loro repertorio.⁶⁸ I cinghiali e gli orsi compongono gruppi antitetici. I leoni e i draghi si incrociano a X. I colli degli uccelli e i serpenti si annodano in intrecci (fig. 220). I pesci si arrotolano ad anello. Tutte le possibili combinazioni di parti differenti e tutti gli innesti sono di volta in volta realizzati. I serpenti e le lepri vengono muniti di ali d'uccello (fig. 221). I tori hanno quattro mani. La varietà di pesci mostruosi, fra cui il *monachus marinus*, è inesauribile: pesci con testa duplice e

222. FAUNA ITTIOMORFA: *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491.

tripla coda, pesci con un volto umano sul ventre, pesci con zampe di quadrupede, di uccello, di insetto, di crostaceo, pesce-uccello, pesce-cavallo, pesce-stella, pesce-zufolo (fig. 222). Di tutte le bestie si indica il nome, e al loro riguardo viene citato un gran numero di testi antichi (Aristotele, Plinio, Solino, il *Physiologus*) e medioevali (Isidoro, Avicenna, Alberto Magno, Tommaso di Cantimpré). E proprio questa nomenclatura e queste descrizioni ispirano al disegnatore le composizioni più assurde. Interpretati alla lettera, i normali esemplari si trasformano in mostri. Gli squali (*canis marinus*) e le foche (*vitulus marinus*), i molluschi (*lepus marinus*) e i crostacei (*mus marinus*) di Plinio⁶⁹ diventano cani e vitelli, lepri e topi con pinne e squame. Il polipo di Aristotele (da *poús*, «piede») viene presentato come un pesce con numerose zampe. Lo struzzo (*struthiocamelus*) come un cammello alato, simile a un asino. Il camaleonte (*chamailéon*, «leone che si trascina per terra») è un quadrupede simile alla pecora con ali di uccello (fig. 223); mentre i delfini, che secondo gli Antichi sono pesci con occhi sulla schiena e bocca sul ventre, e il cui verso assomiglia ai singulti umani, sono incarnati da sirene marine conformi alla definizione: sul muso hanno soltanto il naso poiché gli occhi sono sul dorso, mentre la bocca, con due zanne, si apre sul petto (fig. 224). Nessun limite viene posto all'immaginazione, ma tutte le forme prendono corpo nei motivi fondamentali e nelle tecniche della metamorfosi di cui i soffitti di Metz e il manuale di Reun presentano, verso il 1220, la più completa e dettagliata illustrazione.⁷⁰ Nella sezione ittiomorfa gli animali fantastici ricompaiono nella loro varietà, con identici disegni del cavallo, del vitello e dell'uccello marini, e l'applicazione dello stesso metodo attorno alle medesime creature. L'illustratore dell'*Hortus sanitatis* deve aver visto in tale bestiario arcai-



A



B



C

223. BESTIARIO FANTASTICO: A. Struzzo. B. Camaleonte. C. Pescecani. *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491.

ram eius contricata.



Ca.rrvii.
Alpin. Actor. Delphin³ frater
h³icor. n³ia moribus humanis

224. BESTIARIO FANTASTICO: Delfini. *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491.

co un monumento o una raccolta che, in virtù del vocabolario greco-latino, poteva integrarsi in maniera naturale nel suo programma. Anche l'intervento – così decisivo – del fattore etimologico è in gran parte dovuto alla sua corrispondenza con un'iconografia già esistente, designando il nome un referente prestabilito. Il sistema, formatosi dapprima su alcune figure isolate – il *vitulus*, il *canis*, l'*equus marini* del *De natura rerum* e delle sue repliche –, si sviluppa ora come un insieme di soggetti e come un meccanismo in azione, estendendosi a nuove categorie. Il fenomeno è tanto più sorprendente in quanto si verifica in un'opera la cui prima versione non ne conteneva neppure il germe. Le trasfigurazioni del mondo, che avvengono progressivamente su tutti i piani – come un risveglio di convenzioni morfologiche e leggendarie – e parallelamente alla conquista della realtà, sono punteggiate da susulti per certi aspetti inattesi. In cartografia gli esseri favolosi sorgono dal disegno preciso della terra, riallacciandosi ai *periploi*. In zoografia nascono dalle antiche definizioni, che si riferiscono a specie vere, ma i cui termini – o se si vuole, la loro composizione immaginosa – trovano una trasposizione in combinazioni romaniche per eccellenza.

VIII *I cicli visionari*

I. APOCALISSE. La dottrina gioachimita e la propagazione dei cicli apocalittici. Gli arcaismi anglo-normanni. Diffusione continentale: gli arazzi di Angers; edizioni xilografiche e risveglio romanico. Trasposizione olandese. L'*Apocalisse* di Dürer e le sue continuazioni. L'angelo a gambe stilomorfe. Persistenza e rinnovamento.

II. INFERNO. I cicli dei supplizi: la visione di san Paolo e l'iconografia romanica; le visioni insulari, illustrazioni di Guillaume de Deguileville e di Denis le Chartreux; l'Inferno della *Città di Dio*; la visione di Lazzaro e la sua duplice fonte; incisioni e affreschi. Il caos infernale: gli Inferni romanici inglesi e gli Inferni settentrionali del Quattrocento.

III. TENTAZIONI. Sant'Antonio e le sue metamorfosi: sant'Antonio e san Guthlac; sant'Antonio e un racconto arabo. Tentazioni universali e Tentazioni buddhiste. Metamorfosi del diavolo. San Cristoforo e l'antimondo scatenato.

IV. IL MERAVIGLIOSO E IL TREMENDO. Integrazione dei capricci dei margini nelle visioni metafisiche. Gli acrobati filosofici e demoniaci. L'integrazione delle scienze naturali nella natura del diavolo. La vita resuscitata nella finzione: gli insetti e i rettili degli Inferni. La fauna fiamminga in Francia.



I

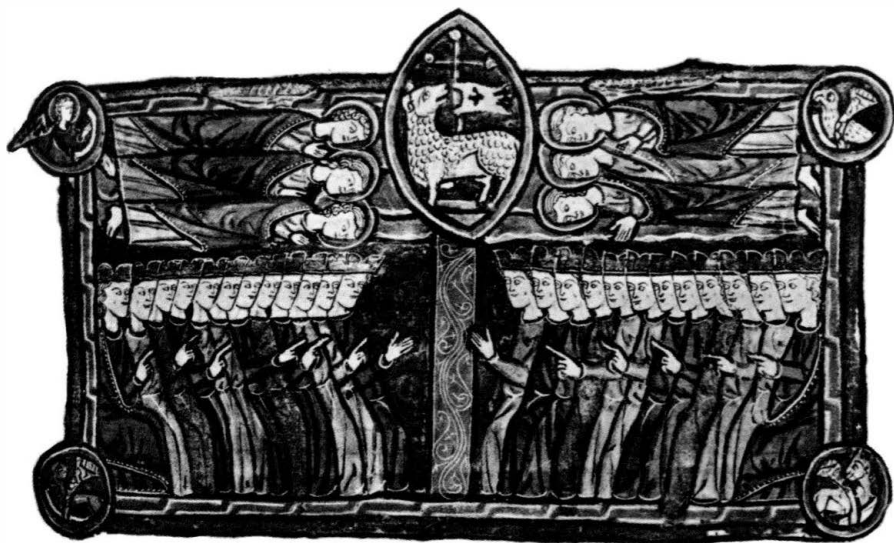
Attraverso il fiorire dei cicli visionari, lo sviluppo degli universi trasfigurati nel loro ultimo sussulto e nel loro finale tramonto è a sua volta risveglio, integrazione, trasposizione delle forme e delle leggende antiche. I terrori millenaristi rinascono con le profezie di Gioacchino da Fiore,¹ che nel commento a san Giovanni annuncia la venuta dell'Anticristo per l'anno 1260, e l'avvento, dopo un violentissimo cataclisma, della terza età, quella dello Spirito Santo, che succederebbe alla prima, quella del Dio Padre, e alla seconda, quella del Cristo. Il fermento gioachimita persiste ben al di là della data fatidica, che viene progressivamente spostata al 1300, al 1365, al 1415.² Ancora nel 1494 Sebastian Brant proclama nel *Narrenschiff*:

*Die Zeit kommt, es kommt die Zeit
Ich voercht der Endkrist sei nicht weit...**

L'impostore cambia continuamente maschera, facendo ritornare ogni volta d'attualità la minaccia: per Innocenzo III è Maometto; con il pericolo giallo alle porte dell'Occidente è un mongolo;³ per gli ussiti è il re Sigismondo; per la Riforma il papa. La sera del mondo si prolunga nell'angoscia fino al termine del Medioevo.

L'influenza del pensiero di Gioacchino da Fiore si può ravvisare nella diffusione del libro di cui egli fornisce l'interpretazione. Lo sviluppo dei gruppi «gotici» dei manoscritti dell'*Apocalisse* è stato visto come una delle sue conseguenze.⁴ Nelle versioni tedesche in rima (metà del XIV secolo),⁵ in cui si vedono, dopo la morte dell'Anticristo, i cavalieri prussiani che battezzano ebrei e pagani nei paesi conquistati dell'Est, il *tertius status* si identifica con il terzo Reich. Le serie anglo-normanne, particolarmente numerose alla fine del Duecento e nei primi decenni del Trecento,⁶ sono caratterizzate da una straordinaria continuità dell'iconografia, accompagnata da una frequente reviviscenza di arcaismi. In diversi manoscritti⁷ i mostri sono rappresentati con maggiore violenza e durezza. Le cavallette con testa umana, la bestia – con il suo erompere di colli – e il drago zebrato sono ancora più romanici delle loro raffigurazioni primitive. Le scene appaiono in un bagliore di tempesta, su fondi in oro brunito, su una scacchiera di scomparti chiari e scuri, su sfondi costellati in cui si riflette il fulgore dei Beatus mozarabici. Alcune di queste

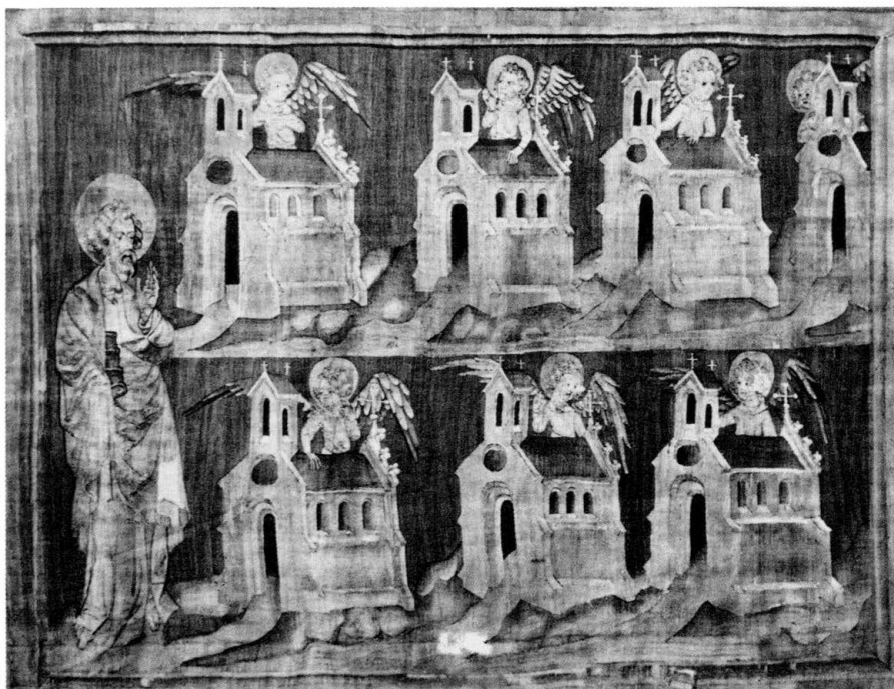
* «L'ora è vicina, arriva il momento / temo che l'Anticristo non sia lontano».



225. APOCALISSE ARCAIZZANTE: L'adorazione dell'agnello, XIV secolo. Londra, Lambeth Palace, 75.

visioni sembrano provenire direttamente da un'altra epoca, che presagiva a sua volta la fine dei tempi (fig. 225).

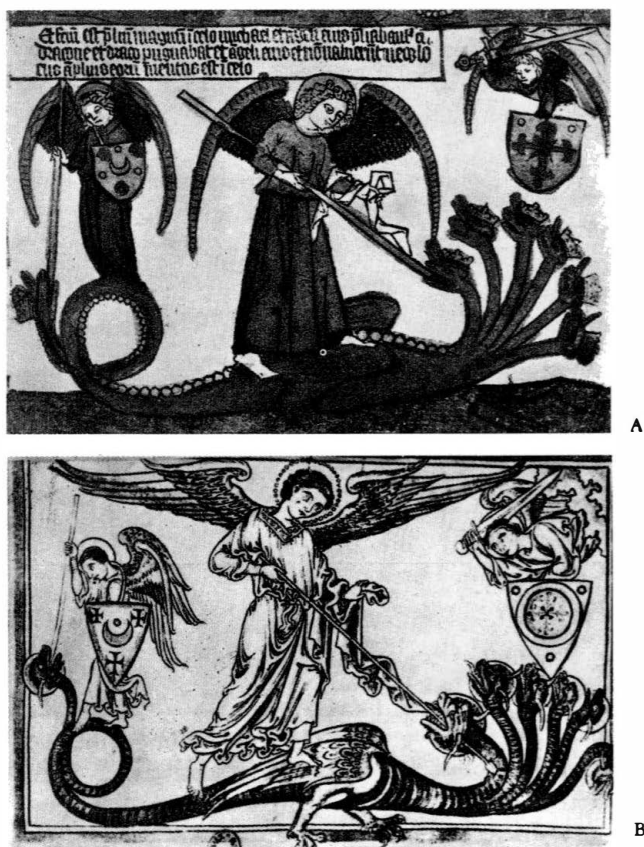
A questo risveglio fa seguito una trasposizione su scala più ampia. La pittura murale di Westminster a Londra (sala capitolare, ca. 1395-1400),⁸ offerta da John of Northampton, riproduce in pannelli sovrapposti all'interno delle arcatelle l'intera illustrazione di un manoscritto che potrebbe essere l'*Apocalisse* del Trinity College di Cambridge (XIV secolo; B. 10.2). Gli arazzi di Angers riprendono integralmente tutte le composizioni da un modello analogo al manoscritto 482 di Cambrai (fine del XIII secolo). Henri Bataille, arazziere parigino, ne iniziò l'esecuzione nel 1378, sui cartoni che Louis d'Anjou aveva commissionato nel 1373 a Hennequin de Bruges.⁹ La trasposizione di miniatura su tele di notevole dimensione (l'altezza raggiunge i due metri e mezzo) ne rivela all'improvviso la grandezza e la potenza nascoste. Lo stile dell'epoca è ravvisabile nelle nuvole a *ci*, nella decorazione vegetale, negli scudi e nei viticci ornitomorfi degli sfondi (si veda la tavola n. 33), nelle colonne esili, nelle ghimberghe, nei fioroni architettonici, nelle inflessioni dei tratti, nelle pose morbide e nelle pieghe delle vesti. Ma le figure restano al loro posto, all'interno dei medesimi scomparti. Le sette Chiese d'Asia sono cappelle romaniche (fig. 226). La fiera nobiltà conferita ai mostri ne accresce la statura leggendaria. Tutto è fantomatico e immateriale in queste rivelazioni che sorgo-



226. APOCALISSE: Le sette Chiese d'Asia. Nicolas Bataille, Arazzi dell'Apocalisse, 1378-1380. Angers, Castello.

no in un manufatto di lana dalle ombre argente, la cui solennità attinge la dimensione del sogno.

L'opera rappresenta un apice ma non la fine di questo tardo fermento, che continua in altre officine e in un ambito diverso. Su un tipo anglo-normanno, quello della prima famiglia Delisle-Meyer – di cui il Bodleiano D. 4.17¹⁰ offre un esempio molto simile –, si basano anche le prime *Apocalissi* a stampa. Secondo Schreiber si susseguono sei edizioni, dapprima in Olanda e poi in Germania.¹¹ La loro datazione oscillerebbe fra il 1420 – ipotesi attualmente inaccettabile – e il 1460-1470.¹² Un manoscritto tedesco del 1425-1450 costituisce la giuntura fra i due gruppi.¹³ Il fenomeno è stato interpretato come una rinascita, in pieno Quattrocento, del Duecento, secolo che in queste zone periferiche, come abbiamo visto, è ricco di sopravvivenze e di reviviscenze romaniche. Ma la fattura del disegno riporta a un passato ancor più lontano. Muovendosi con difficoltà sul legno, l'attrezzo compendia e semplifica i tratti. Non rimane più nulla della calligrafia sciolta e nervosa del prototipo. Il coltello asporta come una buccia tutto ciò che vi era di delicato e lezioso, facendo apparire figure rigide. Le pieghe delle vesti, dapprima



227. APOCALISSE XILOGRAFICA E SUO MODELLO: A. Prima edizione xilografica, 1460-1470. B. Manoscritto della prima famiglia Delisle-Meyer, primo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 403.

mosse e sontuose, ricadono larghe e diritte (fig. 227). I volumi si appesantiscono. Anche i colori, due toni uniti stesi con un grosso pennello, ne accentuano la solidità. Un antico stile monumentale rivive nell'arcaismo di un'arte allo stato nascente.

La sua grande propagazione attraverso i libri popolari precede un'altra fioritura e una rifusione degli elementi il cui metodo è applicato fin dagli inizi del Quattrocento. Un manoscritto dei Paesi Bassi, del 1400 circa,¹⁴ raggruppa il ciclo figurativo anglo-normanno, che conta generalmente fra le cinquanta e le novanta miniature, in ventidue grandi composizioni a tutta pagina, in testa a ogni capitolo, riunendo le diverse scene in un paesaggio comune. Stipate in uno spazio ridotto, le visioni diventano sovraccariche e sfrenate. I mostri, i prodigi riempiono il mondo del loro tumulto (fig. 228). Draghi di fuoco attraversa-



228. APOCALISSE CON SCENE RAGGRUPPATE: Le scene del cap. XIII in un paesaggio comune, inizi del XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, n° 3.

no gli spazi notturni. Gli angeli e i vegliardi dalle corone d'oro appaiono traslucidi, in *camaïeu*, nel cielo blu scuro o rosso. Ali con penne di pavone, il vello chiazzato degli animali, eseguiti con grande accuratezza e precisione, le teste solari e lunari, tutte in metallo scintillante, introducono nella fantasmagoria una presenza materiale. In mezzo a questi spettacoli si agitano uomini con testa di animale e folle bizzarre. Per la densità e l'ampiezza, con il reale e l'irreale che si fondono nella luminosità, l'opera è stata considerata un'anticipazione dell'*Apocalisse* di Dürer,¹⁵ mentre per la saturazione e la moltitudine dei soggetti prefigura altresì le invasioni e le baraonde di Bosch. Ma solo dopo un lungo periodo il sistema definitivo si instaura nelle incisioni che fanno seguito alle xilografie arcaiche.

La *Bibbia* stampata da Heinrich Quentel a Colonia nel 1478 o 1479¹⁶ ridistribuisce le scene su nove soli pannelli, modificando



229. ANGELO CON LE GAMBE COME COLONNE DI FUOCO: *Bibbia* di Colonia, ca. 1478.

A fianco: 230. ANGELO CON LE GAMBE COME COLONNE DI FUOCO: *Apocalisse* di Jean Duvet, Lione, 1561.

alcuni particolari. Ad esempio, le gambe dell'angelo che porge il libro divorato da san Giovanni diventano vere e proprie colonne, il busto e le braccia i meandri di una nuvola burrascosa (fig. 229). La figura deriva da una trasposizione letterale del testo: «Vidi poi un altro angelo, possente, discendere dal cielo, avvolto in una nube ... le sue gambe erano come colonne di fuoco» (*Apocalisse*, 10, 1).

Il procedimento è identico a quello che, nell'*Hortus sanitatis*, ha creato un'importante categoria di nuovi mostri compositi. Vi si ravvisa inoltre un caso precoce di impiego di oggetti nella conformazione di un essere animato, di cui la teratologia fiamminga si appresta ad arricchire le specie.

La serie ebbe larga diffusione. Le tavole di Quentel furono utilizzate nel 1483 da Anton Koburger a Norimberga, e di nuovo nel 1520 da Johann Trutebel a Halberstadt. La loro seconda versione, ridotta e semplificata da Grüninger a Strasburgo nel 1485,¹⁷ fu ripresa successivamente da due stampatori di Augusta, Hans Schönsperger (1487 e 1490) e Johann Othmar (1507 e 1518). Le quattordici tavole di Dürer (1498), che sicuramente conosceva la *Bibbia* di Colonia tramite Koburger, derivano da questo sostrato.¹⁸ Rielaborata da un genio, la visione si precisa, assumendo l'autorità del verbo di san Giovanni.¹⁹ La *Bibbia* di Lutero,²⁰ pubblicata a Wittenberg nel 1522 con il concorso di Lucas Cranach, consacra la visione ripartendone alcuni soggetti



in ventuno tavole e imprimendole lo spirito della Riforma. La Bestia dell'Abisso e la Grande Meretrice portano la tiara papale, mentre Babilonia viene identificata con Roma.

Il ciclo, costituendo l'illustrazione del libro più celebre nella Germania di quel tempo, si diffonde con la rapidità di un fulmine. Viene ripreso fin dal 1523 da Schäuffelin e da Burgkmair ad Augusta e da Holbein a Basilea, e nel 1524 da Barthel Beham a Norimberga. Ormai tutte le *Apocalissi* germaniche si conformano a questo modello.

In Francia l'insieme appare, tratto da Dürer, fin dal 1507 sui margini delle *Ore* di Hardouyn, tratto dalla *Bibbia* di Wittenberg nelle pubblicazioni lionesi di Sébastien Gryphe (1541) e di Jean de Tournes, inciso da Bernard Salomon (1553).²¹ Le tavole di Jean Duvet, tirate presso Marcorelle, sempre a Lione (1561), restituiscono ai disegni la loro violenza originaria in uno stile nobile. La figura dell'angelo su gambe stilomorfe – tutta medioevale e unica nella sua logica –, che si ritrova uguale a se stessa in ogni fase di questa espansione, come un richiamo alla propria origine, acquista una potenza e un fulgore prodigiosi. Le colonne vomitano fuoco come cannoni; la nuvola riveste il corpo di un carapace minerale turgido e venato (fig. 230). Le incisioni trovano una riproduzione sulle vetrate di un gruppo della Champagne²² e di Vincennes (1558). Sul Monte Athos (1603-1700) diventano affreschi, sostituendo i personaggi occidentali con figure bizantine, senza peraltro mutare alcunché nella disposizione delle scene.²³ Trasmettendosi con la stessa continuità osservata nelle fasi precedenti, l'ultimo ciclo si prolunga ben al di là delle sue culle geografiche e storiche. Il filo dello sviluppo, le cui radici affondano negli strati più profondi del Medioevo, non fu mai interrotto, nonostante la sua diffusione (fig. 231). Le successive rielaborazioni vengono realizzate attorno alla medesima trama visiva, conservando soluzioni identiche.²⁴

II

L'Apocalisse prelude al Giudizio universale e all'Inferno. Pertanto, i manoscritti anglo-normanni completano talvolta la visione di san Giovanni con la visione di san Paolo.²⁵ L'apocrifo, di cui si conoscono due testi greci del IV secolo, fu ripreso molto spesso nella letteratura medioevale.²⁶ È in base ad esso che si definisce il tema della discesa nelle regioni dei supplizi – tanto crudeli quanto metodici –, sul quale si innestano poi i racconti



231. LA GRANDE MERETRICE: A. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. B. *Bibbia* di Strasburgo, 1485. C. *Bibbia* di Wittenberg, 1522.



irlandesi; le illustrazioni pervenuteci risalgono però solo agli inizi del Trecento. Il manoscritto 815 di Tolosa²⁷ inizia con la rappresentazione dell'apostolo condotto da san Michele alle porte del Leviatano, dove compaiono due alberi in fiamme ai cui rami sono appesi uomini piangenti. Altre nove pene – la pena della fornace di sette colori, la pena del ponte della prova, quelle della ruota, del pozzo sigillato, ecc. – fanno seguito, con l'omissione della pena del fuoco e del ghiaccio e di quella dei frutti inafferrabili, presenti nelle versioni classiche. Le miniature sono rigide, di un vigore arcaico. Le teste si allineano orizzontalmente formando delle specie di corone (la pena degli usurai, la pena delle giovani impure, la pena degli ecclesiastici) o si dispongono nel triangolo di un frontone antropomorfo im-

merso nell'acqua, rappresentata come un'onda anch'essa triangolare (la pena dell'affogamento). I diavoli che si gettano sull'anima peccatrice formano due gruppi antitetici sovrapposti, uno dei quali è rovesciato con le zampe all'aria, come i due leoni di Daniele-Gilgameš del XII secolo (fig. 232). La pittura deriva sicuramente da un modello romanico dei tormenti infernali ciclici, di cui possediamo solo la variante in dodici scene, per la maggior parte di ispirazione irlandese.

Il *Verger de Soulas* (Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9220), un manoscritto piccardo coevo, riprende la stessa disposizione di due *Salteri* inglesi (ca. 1200, Monaco, Clm. 835; ca. 1220, Cambridge, Trinity College, B. 11.4), in cui queste immagini particolareggiate figurano all'interno di una quadrettatura, combinata però con medaglioni circolari distribuiti non soltanto su una, bensì su due carte (7v e 8). Le dodici pene della *Vision saint Pol* qui presenti derivano da una versione diversa rispetto a quella dei manoscritti anglo-normanni, che da un lato ripristina gli episodi mancanti (fame, arsura e gelo), dall'altro aggiunge la pena della rupe a gradoni,

... de plusieurs cruautés,
de feu noir, de glace, de charbon embrasé,
de dur acier tranchant et d'autres maux*

rappresentata sotto forma di una scala monumentale multicolore, per la quale i peccatori rotolano

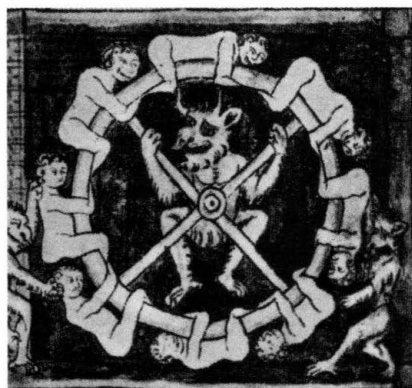
... de tourment en tourment
jusqu'au fond du fossé, là où sont les serpents.**

Le figure dei reprobri sono bianche ed esili, sparpagliate o raggruppate in modo piuttosto disordinato. I diavoli e i mostri – draghi, rospi, rettili – appartengono, con ciò che presentano di terrificante e di comico, a un'iconografia popolare (fig. 233). Tutto è agitazione e turbinio in queste composizioni che appaiono su un fondo spesso privo di figure, ma sempre pieno e greve del proprio oro, luminoso e corrusco. Dovunque si riconoscono i tratti di un'altra epoca, nei quali troviamo conferma che l'iconografia romanica dei supplizi dell'Inferno presentava diverse varianti, la cui serie originale, estranea a qualsiasi influsso celtico, è, secondo le testimonianze in nostro possesso, la prima a rivivere.

Le leggende irlandesi conoscono a loro volta un'epoca di rinnovata diffusione e trovano traduzione nelle varie lingue del-

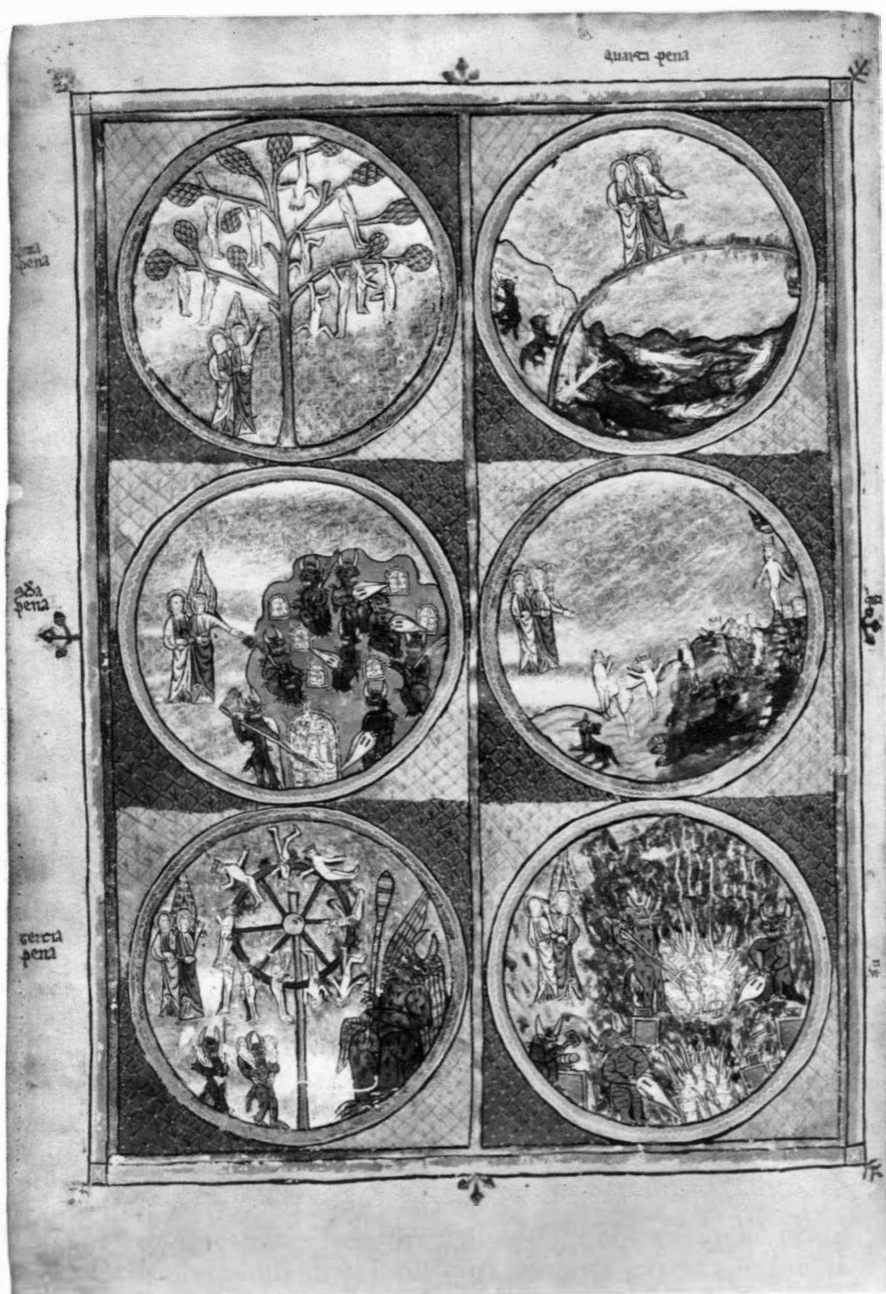
* «... di molte crudeltà, / di fuoco nero, di ghiaccio, di carbone ardente, / di duro acciaio tagliente e di altri mali».

** «... di tormento in tormento / fino al fondo del fossato, là dove sono i serpenti».



232. INFERNO DI SAN PAOLO: Illustrazione anglo-normanna, inizi del XIV secolo. Tolosa, Bibliothèque Centrale de prêt de la Haute-Garonne, 815.

l'Europa, esercitando un influsso crescente su teologi e pittori.²⁸ Il racconto di Tundal, di cui esistono diverse versioni francesi, appare in fiammingo nel 1475 ad Anversa, e nel 1484 a Bois-le-Duc, il paese di Bosch. Nove edizioni tedesche, con una ventina di incisioni su legno eseguite sulla scorta di un manoscritto, si susseguono fra il 1494 e il 1500.²⁹ Guillaume de Deguileville (1332-1368)³⁰ e Denis le Chartreux (metà del XV secolo)³¹ traggono da queste fonti molti elementi dell'evocazione delle pene infernali, che poi vengono riprodotti nelle illustrazioni delle loro opere. Nel *Pèlerinage de l'âme* di Guillaume de Deguileville, risalente alla seconda metà del Trecento,³² l'albero fiammeggiante di san Paolo, al quale i dannati sono appesi per le orecchie, la lingua e le mani, è sostituito dalla forca drizzata sopra il fuoco che figura nelle versioni d'Oltremania, di cui si ritrovano



233. INFERNO DI SAN PAOLO: *Verger de Soulas*, inizi del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9220.



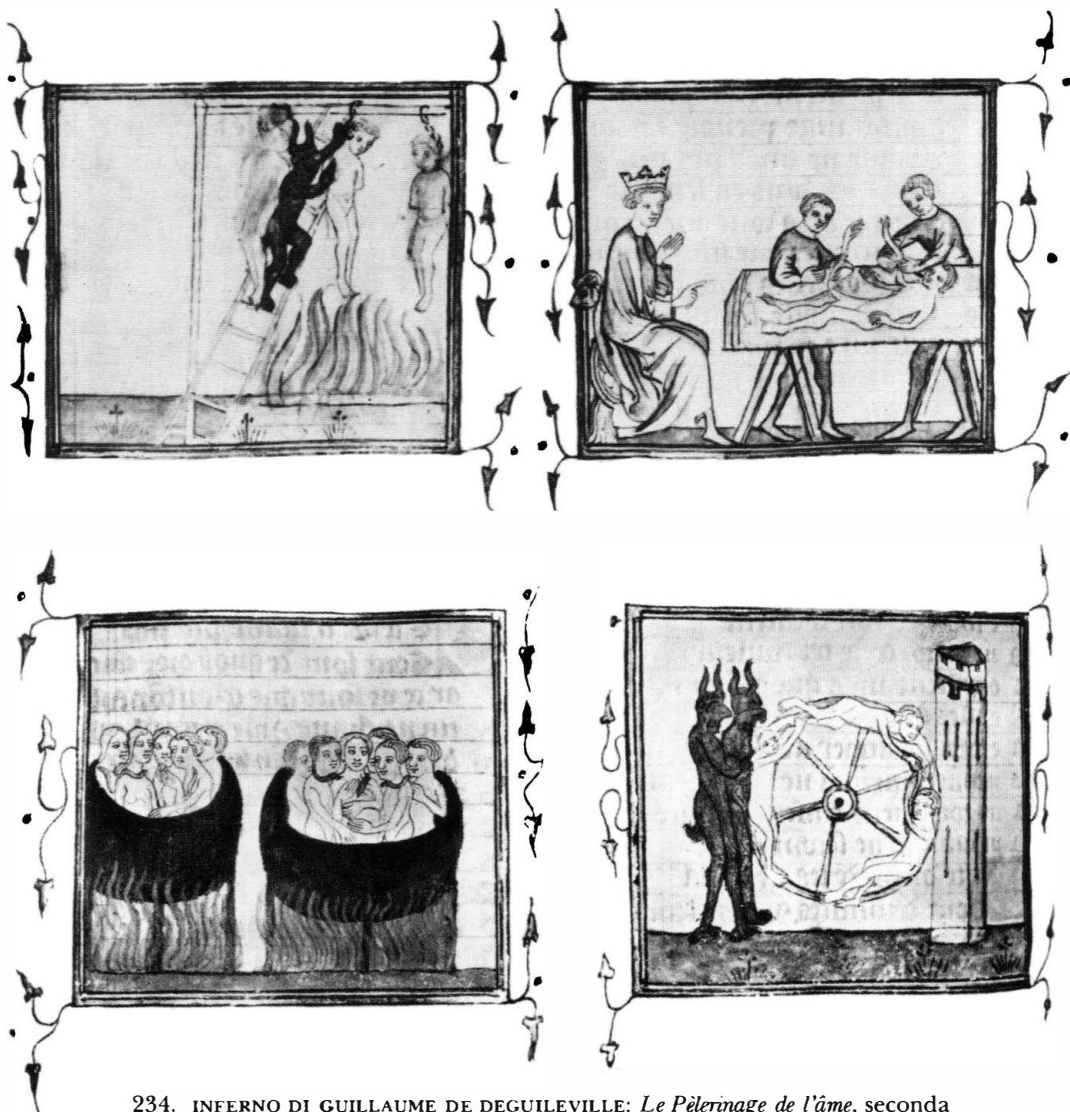
decima
pena

decima
pena

anche gli uomini inchiodati per terra e messi sulla graticola, quelli fatti a pezzi su tavolacci da macellaio e quelli immersi in calderoni dove fonde il metallo (fig. 234). Conforme alle descrizioni dell'apostolo rimane soltanto la ruota di fuoco, che tuttavia viene menzionata anche da Owein. I sette tormenti, ognuno dei quali è rappresentato separatamente in *grisaille*, derivano tutti dallo stesso repertorio. Le graticole e i tavolacci da macellaio riappaiono giustapposti nella *Gehenne d'Enfer* del *Traité des quatre dernières choses* attribuito a Jean Le Tavernier (1455).³³

La Cité de Dieu, tradotta e commentata da Raoul de Presles (1375) – di cui si possiedono diverse famiglie di manoscritti –,³⁴ consente di seguire nel libro XXI, consacrato alla *Cité du Diable*, lo sviluppo di queste rappresentazioni. Poiché ciò che sant'Agostino dice in merito all'eternità dei supplizi dei corpi – che come il diamante e la salamandra resistono al fuoco senza distruggersi – contiene poche indicazioni precise per l'iconografia, questa si definisce e si sviluppa in maniera del tutto indipendente, seguendo le tendenze dell'epoca.

L'Inferno della copia principe di Carlo V (1376),³⁵ eseguita probabilmente da Jean de Bruges, è rappresentato soltanto dalle fauci del Leviatano con una pentola fra i denti. Nell'esemplare illustrato attorno al 1410 da un artista settentrionale dell'ambiente di Jean, duca del Berry,³⁶ un tino, un patibolo e degli spiedi con alcuni personaggi arrostiti come pezzi di carne sono sistemati nelle fauci del mostro. Verso il 1440, un manoscritto della bottega di Guillebert de Metz³⁷ accresce il numero dei supplizi all'interno del medesimo riquadro, introducendovi alcuni particolari: l'uomo fustigato su un'incudine (Tundal), la donna – una regina – distesa su un asse e trafitta con un girabacchino. L'incunabolo di Abbeville, stampato presso Pierre le Rouge nel 1486,³⁸ si riallaccia a questa iconografia. A ogni nuova trasposizione, l'Inferno diventa più grande e complesso: la sua rappresentazione più completa e metodica è offerta dall'ultima famiglia dei manoscritti usciti dall'officina del maestro François. Alcuni suoi aspetti corrispondono alla dottrina del Padre della Chiesa. Il cap. XIII della *Città di Dio*, che si oppone alle teorie platoniche sulle pene purificatrici (le sofferenze dopo la morte sono eterne, e non hanno alcuna virtù «purgatoria»), mette in relazione le forme di castigo con i quattro elementi: «Gli uni sono sospesi al vento o all'aria, gli altri gettati nello stagno, gli altri ancora nel fuoco», essendo la terra il corpo stesso. Il passo riprende Virgilio (*Eneide*, VI, 733-42), mentre l'iconografia si ispira a Owein e Tundal. La forca, il tino sul fuoco, il lago di ghiaccio³⁹ – descritto anche da Dante (*Inferno*, XXXII) – rappresentano, nella *Cité de Dieu* di Mâcon (c. 193, ca. 1475),⁴⁰ le pene elementari dell'aria, del fuoco e dell'acqua, mentre il



234. INFERNO DI GUILLAUME DE DEGUILEVILLE: *Le Pèlerinage de l'âme*, seconda metà del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12465.

pozzo pieno di corpi simboleggia certamente la terra. Sopra, Agostino si rivolge ai filosofi. Il tema si ritrova nelle grandi composizioni,⁴¹ in cui pentole, spiedi, patiboli e incudini si moltiplicano raggruppandosi in pannelli sovrapposti, secondo un sistema che si riallaccia alla tradizione romanica.

Il *Compendion ystorial* con lo stemma di Jacques d'Armagnac, duca di Nemours (anteriore al 1477),⁴² ripristina tre registri di scomparti con le varie scene tipici dei manoscritti inglesi, pre-

sentando la stessa disposizione dei reprobì impiccati a lato di quelli condannati alla graticola stesi sulle fiamme, e in basso lo stesso pozzo, nel medesimo punto (fig. 235). I diavoli indaffarati, il cardinale alla testa dei dannati, i cavalieri nelle loro armature e una donna con un copricapo conico che dondolano appesi alle forche: ogni particolare è riprodotto con brio e sapienza da un artista che si è creduto di poter identificare con il figlio di Fouquet. La messa in scena si svolge, come un mistero teatrale, sopra dei palcoscenici – con i bracieri infernali come luci della ribalta, i cui riflessi accendono le ali membranose dei demoni –, facendovi tuttavia rinascere un ordine e una configurazione primitivi (fig. 236). Per lo stile e le dimensioni (la carta misura cm 45 × 30), la miniatura è quasi un quadro da cavalletto. I *Giudizi universali* di Zanobi Strozzi (Firenze, fig. 237 e Londra),⁴³ nei cui Inferni si combinano elementi settentrionali e italiani, offrono esempi simili fin dal 1440 e 1448 circa.

Le opere che vengono dopo quelle ispirate alla visione di san Paolo, le cui illustrazioni conosciute provengono già dalla periferia Nord-ovest, sono di ispirazione ancor più nettamente insulare, ravvisabile anche nelle ultime presentazioni della serie dei supplizi infernali, corrispondenti ai Peccati Capitali. La parola viene data a Lazzaro, che durante i quattro giorni della sua morte esplorò i misteri dell'altro mondo, ma che riferisce, connettendoli, i racconti greci e irlandesi.⁴⁴ Di Owein vi sono i tini colmi di piombo fuso per gli avari e il «*fleuve engelé*» per gli invidiosi; quest'ultimo figura anche in Tundal, dove il macello è destinato agli iracondi. Le ruote con i superbi e i serpenti che mordono gli accidiosi sono comuni a Owein e a san Paolo. Il pozzo dei lussuriosi è pieno di zolfo e di fuoco come in Owein e Tundal, e non chiuso con sette sigilli come nell'apostolo. Anche qui sembra dominare l'Estremo Oriente. Un manoscritto, datato da Mâle al 1480 circa,⁴⁵ contiene il testo e le immagini – di rozza fattura – di questo *Traité des Peines de l'Enfer*. Antoine Vérard lo allega nel 1492 all'*Art de bien vivre et de bien mourir*, e Guy Marchand, l'anno seguente, alla seconda edizione del *Calendrier des Bergers*, che non tarda a divenire popolare in tutta Europa, Inghilterra compresa.

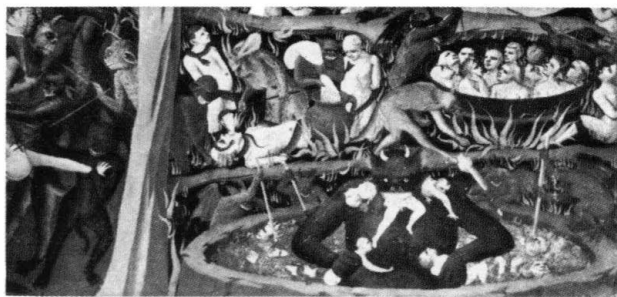
La pittura murale riprende in modo frammentario i medesimi tormenti: conformemente a san Paolo, con un albero di impiccati identico a quello del *Verger de Soulas*, a Saint-Désert di Chalon-sur-Saône (XV secolo); conformemente a Owein, con la forca sopra le fiamme, a Bénouville, presso Caen (XV secolo).⁴⁶ Gli affreschi della cattedrale di Sainte-Cécile ad Albi (fine del XV secolo)⁴⁷ riproducono integralmente il Tartaro di Lazzaro sotto il *Giudizio universale* della parete occidentale della navata. Le iscrizioni riportano, quasi letteralmente, alcuni brani della leggenda. Ma i dipinti – che si dipanano per una lunghezza di



235. INFERNO DI SANT'AGOSTINO: Maestro François. *La Cité de Dieu*, in *Compendion ystorial*, anteriore al 1477. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9186.



236. INFERNO INGLESE: *Salterio londinese* (?), ca. 1220. Cambridge, Trinity College, B. 11.4.



237. INFERNO DI ZANOBI STROZZI: Giudizio universale (particolare), ca. 1440. Firenze, Museo di San Marco.

diciotto metri – acquistano, pur restando fedeli all'iconografia delle miniature e delle incisioni, una violenza e un'ampiezza prima sconosciute (fig. 238). L'Inferno gelato è come un mare dove i dannati affondano morsi dai serpenti e dai draghi. Le mischie, le convulsioni si moltiplicano nelle tenebre. I corpi lividi di uomini e donne, i rettili, i batraci mostruosi dalla pelle lucente e pustolosa, i demoni dalle escrescenze minerali e vegetali sono aggrovigliati in un'unica massa. La maledizione passa come un turbine. Per il modo in cui sono rese le figure isolate e l'anatomia dei personaggi – al tempo stesso ossuti e rigonfi, con le bocche rotonde, i movimenti angolosi, le mani spesso giunte sopra le teste –, per la verosimiglianza degli esseri fantastici e le analogie che presentano, così come per la generale confusione, l'insieme si riallaccia alle scuole del Nord, dove gli Inferni sono dominati dal caos.

«*Chaos magnum umbra mortis ite vos maledicti in ignem eternum*» si legge sulle ali della Morte del *Giudizio universale* vaneyckiano di New York,⁴⁸ dove la baraonda esplode come una deflagrazione. «Il prodigioso groviglio di corpi nudi che rotolano gli uni sugli altri precipitando a testa in giù, dilaniati, squartati o divorati da abominevoli mostri»⁴⁹ brulica di vita e di particolari realistici, ma il tema stesso dell'intrico nell'abisso diabolico appartiene a un tipo di composizione specificamente romanico, di cui il *Salterio* di Winchester (anteriore al 1161) offre un esempio a tutta pagina, e l'*Apocalisse* anglo-normanna – ripresa in quel tempo nei Paesi Bassi e in Germania – presenta altresì alcune varianti. L'inestricabile viluppo si contrae in un agglomerato di supplizi infinitamente più denso, rinnovando le forme sulla base dello stesso modello (fig. 239). La miniatura non è nemmeno più grande del pannello di New York,⁵⁰ ma la mischia giunge al parossismo. In un disegno fiammingo del Louvre,⁵¹ con l'ammasso dei diavoli e degli uomini al di sopra di un vortice circolare, ricompaiono i medesimi grovigli fuoriusciti dalle fauci del



238. INFERNO DI SAINTE-CÉCILE AD ALBI: La pena degli iracondi, fine del XV secolo.

Leviatano (fig. 240). L'Inferno di Dieric Bouts (ca. 1470; Parigi, Louvre) possiede diverse figure e perfino alcuni gruppi simili, mentre l'anta del Metropolitan Museum di New York ha ispirato quello di Petrus Christus (1452; Berlino),⁵² che ha sensibilmente ridotto il tumulto infernale. Un'importante serie di opere quattrocentesche sul tema del *Giudizio universale* rovescia tuttavia queste valanghe con tale veemenza che Panofsky⁵³ le ha definite immagini di «catastrofi cosmiche». Tali sono le composizioni di Bruxelles provenienti da Diest (ca. 1425-1430)⁵⁴ e quelle di Parigi (ca. 1440; Musée des Arts Décoratifs),⁵⁵ che vi si



A



B

239. IL CAOS INFERNALE: A. Hubert van Eyck, Giudizio universale, XV secolo. New York, Metropolitan Museum. B. Salterio di Winchester, anteriore al 1161. Londra, British Museum, Cotton Nero C. IV.

riallacciano. Tale è anche l'Inferno di Stephan Lochner (ca. 1430-1440; Colonia).⁵⁶ Ridotto e relegato in un angolo del politico di Rogier van der Weyden (ca. 1451; Beaune), il groviglio torna a ingrossarsi come un torrente in Memling (ca. 1471; Danzica).⁵⁷

Quando Denis le Chartreux (1394-1471; nativo di Liegi e formatosi presso l'Università di Colonia) – il quale peraltro menziona il racconto di Tundal⁵⁸ – descrive l'aspetto terrifico dei luoghi infernali, immersi nel fetore, arsi dagli incendi, con un numero incalcolabile di peccatori ammutoliti e divorati da rospi mostruosi, draghi, serpenti e vermi enormi, sembra rievocare la pittura di questo gruppo. La pena della deformità degli stessi dannati – «*deformitas damnatorum quod mutuus aspectus auget in eis dolorem magis*», quelle orribili sembianze la cui vista reciproca accresce le sofferenze di ognuno di essi e che il più illustre di tutti i teologi inserisce fra i tormenti infernali – corrisponde, dal canto suo, all'ossessione dei contemporanei per i mondi sfigurati e per la teratologia.⁵⁹



240. IL CAOS INFERNALE: Disegno fiammingo (frammento), XV secolo. Parigi, Louvre.

III

Talvolta dalla mischia si sprigiona uno sciame diabolico. Nel *Giudizio universale* di una placca smaltata inglese (metà del XII secolo)⁶⁰ lo abbiamo visto levarsi sopra l'abisso pieno di corpi aggrovigliati. Il *Verger de Soulas* lo riprende nella decima e nella dodicesima pena, quelle dei gladi e della confessione. In Stephan Lochner gli angeli e i demoni si disputano un'anima descrivendo gli stessi circoli aerei che si ritrovano, in lontananza nel cielo, sopra uno dei ladroni di una *Crocefissione* di Colonia (ca. 1500).⁶¹ Ma il sistema si consolida e si rinvigorisce ora attorno a un soggetto diverso. Goldschmidt⁶² ha messo in rilievo le relazioni fra la tavola di Schongauer (anteriore al 1473), in cui è raffigurato sant'Antonio rapito e torturato per aria dagli



241. SCIAME DI DIAVOLI: Rapimento di san Guthlac, ca. 1230. Londra, British Museum, Harley Roll Y. 6.



242. TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO: A. Martin Schongauer, anteriore al 1473. Colmar, Musée d'Unterlinden. B. Niklaus Manuel Deutsch, 1520. Berna, Kunstmuseum.

spiriti del Male, e il rotolo di san Guthlac (ca. 1230), dove appare lo stesso sciame romanico, spiegandole con gli stretti rapporti intercorrenti fra l'Inghilterra e i centri renani, nei quali, fra l'altro, proprio in quest'epoca rifiorisce la letteratura insulare del XII secolo con il poema di Tundal (figg. 241-242 A). Un equivoco nella rappresentazione iconografica conferma la filiazione. Secondo sant'Atanasio,⁶³ durante un'estasi religiosa Antonio si sentì come fuori di sé e sollevato in aria da alcuni angeli che impedirono ai diavoli di sbarrargli la strada, mentre san Guthlac, l'eremita dell'isola di Crowland, abitata dagli spiriti, fu rapito da diavoli che lo trascinarono negli inferi. Ora, né angeli né spiriti del Bene – ancora visibili nell'incisione di un libro lionese del 1555⁶⁴ fedele all'agiografia classica (fig. 243) – compaiono nel disegno del maestro tedesco, che invece riproduce numerosi dettagli, tra cui la flagellazione, legati alla vita del santo inglese. Come nelle rappresentazioni cicliche delle pene infernali, alla leggenda greca si sovrappone una visione d'Oltremarica.

La tavola fece sensazione. Vasari riferisce che a Firenze il giovane Michelangelo la ricopiò a penna e la colorò. Per raffigurare certe bizzarrie dei diavoli, prese a modello alcuni pesci con squame dai colori insoliti, e mostrò in questo una tale abilità da procurarsi credito e fama. Secondo Condivi si trattava di una copia dipinta su legno.⁶⁵ Wolgemut riprende l'immagine di Schongauer conservando soltanto tre figure di assalitori, e mutando sant'Antonio nell'Anticristo (Hartmann Schedel, *Liber cronicarum*, 1493).⁶⁶ Dürer scatena il suo vortice nel combattimento apocalittico dell'arcangelo contro il drago (1498). Lucas Cranach nel 1506 rimaneggia la composizione primitiva aumentando i mulinelli attorno all'anacoreta.⁶⁷ Figure che si librano in aria si trovano anche sopra l'*Incontro degli eremiti* fra le illustrazioni a margine del Maestro di Maria di Borgogna (ca. 1490),⁶⁸ che mostra d'altra parte una valanga infernale di tipo fiammingo, e compare fra le *Tentazioni* – più o meno aderenti al racconto della vita del santo – in un dipinto del Maestro della Sacra Famiglia (ca. 1500; Monaco).⁶⁹ Lo stesso turbinio, infine, si scatena attorno al monaco disteso per terra. Secondo sant'Atanasio,⁷⁰ l'assalto ebbe come scenario un sepolcro – sicuramente una mastaba o un ipogeo egizio che servì da riparo al santo – rappresentato in genere sotto forma di sarcofago. Il polittico di Grünewald (1511; Colmar) e i disegni a penna eseguiti nella cerchia più vicina all'artista (Stoccolma e Colonia) compongono il medesimo sciame con esseri saltellanti da ogni lato su un terreno compatto. Il nugolo mostruoso scende senza disgregarsi e senza rallentare la propria rotazione, e non vi è traccia di architettura funeraria. Niklaus Manuel Deutsch (1520; Berna; fig. 242 B)⁷¹ offre l'ultima



243. SANT'ANTONIO SOLLEVATO IN ARIA: *La vie de saint Antoine*, Lione, 1555.

replica della serie, in cui, misteriosamente, compaiono ancora i tratti e le posture dei cinque demoni dell'archetipo romanico. La ripresa e la propagazione delle forme inglesi segue la stessa traiettoria delle raffigurazioni dell'Apocalisse e dell'Inferno, con una particolare diffusione nel Basso Reno e un rin vigorimento grazie all'influenza di un'immagine sull'altra.

Lo sviluppo del ciclo antoniano, che dopo un periodo di eclissi riprende nel corso del Trecento,⁷² è caratterizzato da queste mescolanze e dagli apporti esterni. La versione di san Guthlac è preceduta da un racconto arabo, ed è seguita da una fioritura concomitante con un universale risveglio dei mostri e un massiccio innesto di esotismi provenienti in gran parte dall'Estremo Oriente. La leggenda di una regina che l'eremita, vagante nel deserto, scorge bagnarsi in un fiume, e dalla quale viene condotto in un palazzo da mille e una notte – tradotta nel 1342 dal domenicano Alphonsus Hispanus – è illustrata nei due manoscritti di La Valletta (1426) e Firenze (ca. 1435), eseguiti per l'Abbazia di Saint-Antoine-du-Viennois,⁷³ e nel libro stampato a Lione nel 1555, che si ispira alla stessa fonte. Alla medesima leggenda orientale è consacrato un dipinto del XVI secolo, che riproduce un'opera olandese del 1415 circa.⁷⁴

Il tema viene interamente rifiuto nella sua ultima raffigurazione, inaugurata da Hieronymus Bosch e continuata da una generazione di artisti di primo piano (Matsys, Patenier, Bles, Mandyn, Huys, Bruegel) e da numerosi pittori secondari. Nei loro dipinti rimane unicamente il soggetto fondamentale della Tentazione e dei Tormenti inflitti dal diavolo, mentre gli elementi delle successive prove sostenute dal monaco – così come sono state descritte dai suoi agiografi – sono ripresi solo di rado e in modo parziale, sommersi a un tempo dall'irruzione delle forze maligne e dai soprassalti dell'immaginazione. La storia

dell'iconografia offre pochi esempi di una simile indifferenza nei riguardi dei testi e di un così totale disprezzo delle convenzioni figurative. Non ci sono più rappresentazioni isolate, con l'attacco nel sepolcro, il disco d'argento e una massa d'oro, la donna, il fauno, il negretto o la statua. Il mondo intero con tutte le sue creature e i suoi oggetti si allea con il regno di Satana per scagliarsi su un uomo. Lo spiegamento eguaglia, per ampiezza e vivacità, le tentazioni del Buddha, dove le schiere di Māra si trasformano in «cento milioni di modi» lanciati contro il Predestinato. Ancora una volta alla figura del santo si sovrappone una figura estranea,⁷⁵ ma la visione dei cataclismi prende corpo nel rinfocolarsi degli Inferni, la cui proliferazione continua per mezzo dello stesso Bosch.

L'*Inferno dei Sette Peccati Capitali* (1475-1480; Madrid),⁷⁶ eseguito durante la giovinezza, riunisce ancora molti dei supplizi tradizionali, fra i quali la forca, la graticola, il tavolaccio da macelleria. Patiboli, graticole, una pentola, il ponte e perfino l'albero con gli impiccati permangono nel *Giudizio universale* di Vienna (copia coeva, ca. 1495),⁷⁷ integrati però in un dilagare di mostruosità e torture senza fine. Il dramma finale si compie, conformemente a quanto scritto da Denis le Chartreux, su un terreno arido e sterile, rischiarato dagli innumerevoli incendi dell'universo ormai sul punto di scomparire (fig. 244). Nel trittico non vi è neppure uno di quei demoni che, sotto le sembianze di uomini con ali di chiroterro o con zampe di uccello o di quadrupede, di solito erano i dominatori incontrastati nel proprio regno.⁷⁸ Eccezionalmente si intrufolano, come intrusi, nel Tartaro dello pseudo-Bles (Venezia), di Pieter Huys (Bruxelles) e del loro gruppo, dove pure si ritrovano, talvolta, lo squartamento sul tavolaccio, l'impiccagione, la ruota.⁷⁹ Questo fatto non è mai stato messo in evidenza. Siamo di fronte a una metamorfosi del diavolo, il quale assume le forme delle bizzarrie e dei prodigi a lungo sviluppatasi ai margini delle grandi composizioni, e che diventano ora i protagonisti dell'antimondo e della sua ultima insurrezione.

La *Tentazione di sant'Antonio* di Lisbona (ca. 1500)⁸⁰ si svolge sullo stesso sfondo corrusco, e al centro mostra lo stesso ponte dell'*Inferno* di Vienna, precedente di alcuni anni. Anche qui mancano diavoli propriamente detti. Tutte le potenze del Male sono *mirabilia* della depravazione generale, che riappaiono uguali, o trasformati come Proteo, nelle serie successive. Il soggetto presenta due ramificazioni: san Giacomo sfidato dal mago Ermo-gene, che ha scagliato le sue turbe contro l'apostolo; san Cristoforo che guada insieme al Cristo un fiume pieno di pericoli mortali, la cui moltiplicazione nelle numerose versioni successive segue la medesima curva evolutiva del ciclo delle Tentazioni. Secondo il racconto della *Legenda aurea*, a mano a mano che il gi-



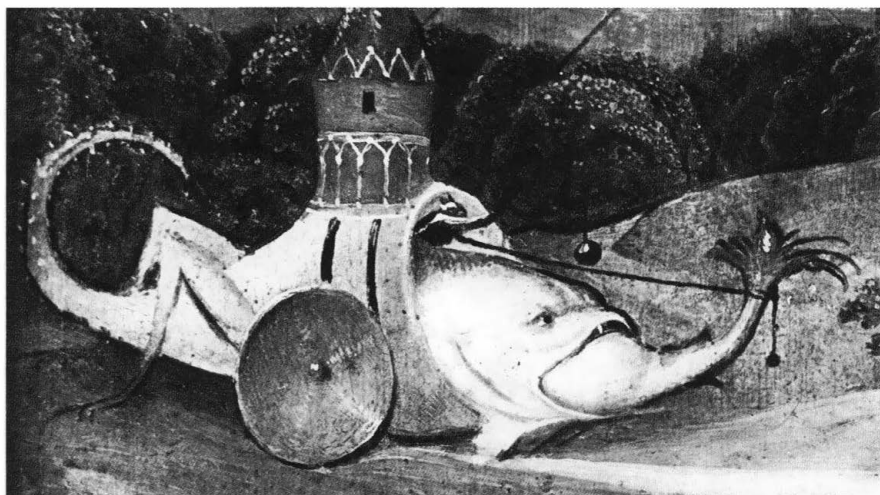
244. INFERNO DI HIERONYMUS BOSCH: Giudizio universale di Vienna, ca. 1495.
Incisione di Hieronymus Cock.

gante avanzava «l'acqua diventava più alta, e il Bambino più pesante». La natura che contrasta il cammino del santo è diabolica, e finisce per essere rappresentata come tale. Nel Duecento il fiume ostile è abitato soltanto da pesci. Un quadrupede con testa umana e alcune sirene emergono dalle onde nell'affresco di Wienhausen (XIV secolo). I mostri diventano sempre più numerosi nelle incisioni della seconda metà del Quattrocento, fra i cui firmatari si trovano il maestro E.S. e Israel van Meckenem (ca. 1495). In Alart de Hameel non solo l'acqua, ma anche la terra è invasa da esseri deformi.⁸¹ I dipinti di Winterthur, Digione e Monaco, attribuiti a Huys e a Mandyn, pervengono a una esasperazione del tema, che formalmente assume, in tutte queste rappresentazioni, un significato cosmico.⁸² È noto che il pesante fardello sulle spalle di san Cristoforo era «il mondo intero e colui che ha creato il mondo». Perciò il Cristo Bambino tiene un globo in mano, oppure è racchiuso in una sfera di cristallo. Ed è l'antico-smo corrotto che lo attacca, in un soprassalto disperato.

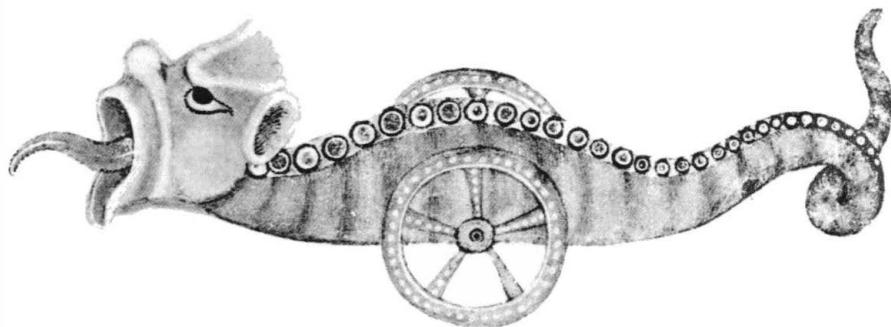
IV

L'Inferno delle Tentazioni, le Tentazioni dell'Inferno concludono lo sviluppo di differenti repertori fantastici in una sintesi metafisica del meraviglioso e del terribile.⁸³ I filosofi e i folli sono i figli di Saturno, messo in relazione con l'eremita che ha – per così dire – polarizzato il sogno.⁸⁴ Il processo consiste in una concentrazione e in un ampliamento dei sistemi sparsi nei dedali dell'ornamento e delle leggende, e innanzitutto in alcuni capricci di miniatori.

Fra le bizzarrie di Bosch e dei suoi discepoli sono state identificate alcune grottesche dei margini, fra cui una con il naso a forma di tromba – che si ritrova identica in un *Messale* di Digione (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 879) –, e intere scene burlesche già rappresentate sui bordi dei manoscritti.⁸⁵ È possibile completare la serie dei raffronti con qualche caso non meno sorprendente. Le teste con gambe, i *grilli* a facce multiple, così diffusi in questi dipinti, abbondavano in precedenza nella decorazione dei manoscritti, ad esempio nelle *Ore* di Théroutane (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 14284). Il drago con le ruote della *Tentazione* di Lisbona (fig. 245) ha il suo antecedente in fondo a una carta del *Salterio Louterell*, dove si ritrova pure il drago a tre teste (visibile anche nel *Salterio* di Belvoir Castle) del *Giardino di delizie* (ca. 1500; Madrid), che secondo Tolnay⁸⁶



A



B

245. DRAGHI CON LE RUOTE: A. Hieronymus Bosch, *La Tentazione di sant'Antonio*, ca. 1500. Lisbona, Museo nacional de arte antiga. B. *Salterio Louterell*, ca. 1340. Londra, British Museum, Add. 42130.

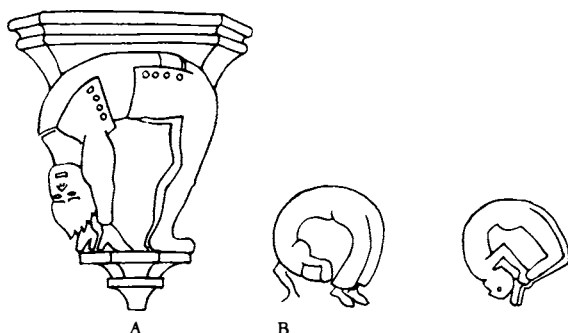
si dispiega, insieme alle sue schiere – animali dalle proporzioni mostruose, fiori e frutti giganteschi –, «seguendo il ritmo di un sontuoso ornamento fiammeggiante». Un margine miniato potrebbe essere descritto negli stessi termini. Fra i temi in comune notiamo la cavalcata, le sfilate esotiche, una moltitudine di scimmie e di sirene-pesci e alcune figurine tipiche della *drôlerie*, fra cui una dal lungo becco che pattina sul fiume ghiacciato dell'Inferno nell'anta di destra. Si può osservare anche il rovesciamento delle proporzioni tipico delle *drôleries* dei margini: l'uccello più grande dell'uomo (fig. 246), nonché il motivo specifico del personaggio e del quadrupede «appollaiati» su antenne o su piante. La medesima congerie di paradosso e magia, di vita febbrile e ambigua, di mascherate e di feste rifiorisce nell'e-suberante giardino, integrandosi a cosmogonie e dottrine esoteriche che ci si impegna a decifrare in diversi modi. Gli elementi



246. PROPORZIONI ROVESCIATE: Hieronymus Bosch, *Giardino di delizie*, ca. 1500. Madrid, Prado.

dell'universo spirituale e di quello fisico, l'astrologia e l'alchimia, le ossessioni e le primordiali rimozioni degli uomini⁸⁷ lo riempiono di rappresentazioni e di simboli enigmatici. Non si tratta più di un gioco divertente o di una poesia mendace, ma di una poderosa orchestrazione del mondo depravato, le cui delizie e impurità dipendono da un disordine superiore.

Si colloca in questo ambito la figura acrobatica, che per definizione rappresenta una sfida alla natura, ma che muta continuamente significato e carattere attraversando diversi repertori. Appartenendo in origine al simbolismo funerario – il sole che muore e rinasce nell'oltretomba, la capriola della morte –, le danzatrici e i danzatori capovolti venivano spesso raffigurati nell'Egitto dei faraoni, a Creta in epoca minoica e nell'Asia ittita. I *kybistetéres* antichi che tendevano l'arco con i piedi per aria o camminavano sulle mani fra i gladi derivano direttamente da quelle serie.⁸⁸ L'equilibrista si ritrova nell'arte romanica, dove esegue la danza di Salomè, o semplicemente una danza geometrica con il corpo piegato a viticcio o a cerchio, conformemente alla legge della cornice. In una vetrata di Bourges⁸⁹ l'acrobata rappresenta ancora la principessa ebrea; sul timpano di Semur-en-Auxois (fine del XIII secolo) è una danzatrice indù che intrattiene gli ospiti di Gondoforus, il re indiano della leggenda di san Tommaso; ed è una danzatrice persiana al banchetto di Assuero nello *Speculum humanae salvationis* di Sélestat (fine del XIV secolo).⁹⁰ In tutti questi casi la danzatrice rimane un personaggio esotico. Anche Villard de Honnecourt, riproducendola da un cofanetto bizantino, vi vedeva certamente una straniera. I margini dei manoscritti e le miseri-



247. DANZE ACROBATICHE: A. Aerschot, misericordia degli stalli, XVI secolo. B. Avallon e Vézelay, figure scolpite, XII secolo.

cordie degli stalli (fig. 247) esibiscono tuttavia i saltimbanchi in mezzo al loro serraglio come a una fiera, senza assegnar loro un preciso valore allegorico o storico. Ricordiamo a questo proposito che l'autore delle vetrate di La Mailleraye, che si ispira a temi miniaturistici, trasforma «Salomè» in orso (fig. 181 A).

Ora, il medesimo orso, danzante sulle zampe anteriori, riappare sul prato dello sfondo del *Giardino* di Bosch, a sinistra, mentre a destra un identico quadrupede sta in equilibrio allo stesso modo su un'asta sorretta da due personaggi nudi. Anche in questo caso si potrebbe pensare che si tratti soltanto di piccole scene pittoresche mescolate alla straripante profusione delle delizie, se non ci fossero ancora innumerevoli acrobati con i piedi per aria: un *kybistetér* sta sopra un compagno seduto, un altro, con il suo doppio, sul globo *craquelé* nel grande lago al centro del quadro (fig. 248). Le figure sono state interpretate come l'incarnazione delle imprese dello spirito.⁹¹ Letteralmente rappresentano anche le « cose alla rovescia ».

I saltimbanchi, d'altro canto, erano stati da poco inseriti in una categoria astrologica che attribuiva loro un preciso significato (fig. 249). Nel *Hausbuch* di Wolfegg (ca. 1480), eseguito forse dallo stesso artista autore dell'*Hortus sanitatis*,⁹² il saltimbanco appare tra i figli della Luna, i vagabondi, i pittori, i marinai, i chierici erranti, i sognatori, i volubili e tutto ciò che ha a che fare con l'acqua:

*Leuffer, gauckler, fischer, marnen,
Farnschuler, vogler, maler, pader,
Und was mit wasser sich ernert
Dem ist des monats schein beschert.**

* « Vagabondi, saltimbanchi, pescatori, marinai, / chierici erranti, uccellatori, pittori, guaritori, / e tutto ciò che di acqua si nutre / beneficia dell'influsso del mese ».



248. ACROBATI SUL GLOBO: Hieronymus Bosch, Giardino di delizie, ca. 1500. Madrid, Prado.

249. ACROBATI FIGLI DELLA LUNA: A. Hausbuch di Wolfegg, cartellone del prestigiatore, ca. 1480. B. Pieter Bruegel, Cartellone di Ermogene, 1564. Incisione di Hieronymus Cock.



A



B

Il prestigiatore, rappresentato dietro un tavolo al centro di questo gruppo,⁹³ è stato messo in relazione con *Il giocoliere* di Hieronymus Bosch (1475-1480; Saint-Germain-en-Laye),⁹⁴ il quale simboleggia gli artifici dell'illusione, nonché uno dei tratti del genio stesso del maestro. Il raffronto si può estendere ad altri elementi: l'insegna issata dietro il ciarlatano rappresenta la *kybistes* in tutte le sue fasi – il ponte (con le spade), la ruota, il rovesciamento completo sulle mani e sulla testa –, sicché si può avanzare l'ipotesi che il globo blu galleggiante sull'acqua nel trittico di Madrid, in cui spiccano le stesse figure, sia la sfera di una fantasmagoria lunare. I nuotatori che appaiono nel fiume, nella raffigurazione della Luna e dei suoi figli, compiono le loro evoluzioni ancora attorno ad alcuni acrobati.

Dopo un lungo periodo in cui danzava solo per stupire i curiosi, il saltimbanco, reintegrato in sistemi metafisici e visionari, entra a far parte del mondo dei segni e delle evocazioni. E fa il suo ingresso anche nel regno diabolico. Pieter Bruegel appende lo stesso cartellone, con i *kybistetes* volteggianti come nel disegno del *Hausbuch*, sopra Ermogene, egli pure – in quanto mago – figlio della Luna.⁹⁵ Lo stregone crolla davanti a san Giacomo fra lo strepito dei suoi scherani, per la maggior parte contorsionisti, equilibristi e giocolieri. Tutte le figure che si vedevano sparse in diverse composizioni si trovano qui riunite: l'uomo rovesciato in verticale, quello piegato a cerchio con la testa che tocca i piedi, quello che cammina sulle mani, quello che gioca con le spade. La valanga è formata da rotazioni che si susseguono e si concatenano come variazioni sul tema annunciato dal cartellone. Il saltimbanco di un pensiero occulto diventa il buffone di Satana.

La fauna delle scienze naturali partecipa a questi sabba. I pesci volanti della *Tentazione* di Lisbona sono stati associati alla famiglia della *serra*,⁹⁶ pesce alato con testa di leone, già rappresentato nei *Bestiari* romanici, e identificato da Philippe de Thaon con il demone che, aprendo le ali, intercetta il soffio dello Spirito Santo. Il mostro si unisce alla famiglia ittiomorfa, che nei trattati zoologici e nelle evocazioni leggendarie dell'epoca conosce un particolare sviluppo. Nell'esemplare del *Roman d'Alexandre* di Jean Wauquelin, eseguito a Mons nel 1448 per Filippo il Buono,⁹⁷ le creature delle profondità marine che il condottiero scorge con l'ausilio delle lampade durante la sua immersione dentro una gabbia di vetro – autentico batiscafo – discendono per la maggior parte dalla famiglia di Tommaso di Cantimpré e Conrad von Megenberg, e già vi si accalcano come in una *Tentazione*. La discendenza si allarga alla natura malefica. Pesci a testa di uccello, pesci con braccia umane si ritrovano nel fiume ribollente attorno al *San Cristoforo* di Alart du Hameel. In Bosch, gli ibridi acquatici svolazzano sopra una terra devastata



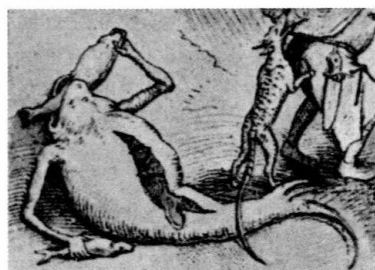
A



B



C



D



E



F

250. **BESTIARIO ITTIOMORFO:** A. Hieronymus Bosch, *La Tentazione di sant'Antonio*, disegno, ca. 1500. Berlino, Kupferstichkabinett. B. Pieter Bruegel, *La discesa agli Inferi*, disegno, 1561. Vienna, Albertina. C. D. E. F. Pieter Bruegel, *I Peccati Capitali*, 1557. Incisione di Hieronymus Cock.

dal Diluvio nel dittico di Rotterdam, un pesce-anatra si drizza davanti a un tavolo nel *Giudizio universale* di Vienna, un *mus marinus* avanza verso il sant'Antonio del disegno di Berlino (fig. 250). È probabile che l'artista abbia consultato l'*Hortus sanitatis*, del quale uscirono quattro edizioni fra il 1491 e il 1503. Allo stesso libro si ispira Bruegel per le immagini dei *Peccati Capitali* (1557), in cui riappaiono, fra l'altro, il *polypus*, il pesce-granchio (Accidia) e il pesce con le zampe-gamanez (Superbia e Lussuria). La *locusta marina* compare in primo piano nel *Dulle Griet* (1564; Anversa) e nella *Discesa agli Inferi* (disegno, 1561; Vienna). Nella *Caduta degli angeli ribelli* (1564; Bruxelles)⁹⁸ molti di questi si trasformano in pesci terrificanti.

I soggetti delle due raccolte (*Hausbuch* e *Hortus*), attribuite a uno stesso, ignoto maestro, vengono costantemente ripresi nel medesimo gruppo.

I pittori di animali e di uomini mostruosi non sono soltanto eruditi abili nell'utilizzare, con un'arte peculiare, innumerevoli fonti. Vengono chiamati anche «*faiseurs de diables*»⁹⁹ e «*inventeurs très nobles et admirables de choses fantastiques et bizarres*».¹⁰⁰ Gli artifici più ardui si animano sotto la loro mano, e i prestiti giungono sempre a un arricchimento. Intere classi di creature, raramente rappresentate in precedenza, si formano e si sviluppano con perfezione tecnica e formale. All'ibridazione partecipano sempre più spesso insetti e rettili. Il drago con ali di farfalla, del quale si trova una delle più antiche raffigurazioni nel *Salterio Louterell* (ca. 1340), si agita furiosamente nello sciame infernale di Cranach, pieno di mosche e di vespe. Il diavolello che Bosch fa apparire davanti all'aquila del *San Giovanni a Patmos* (Berlino)¹⁰¹ è un coleottero con testa umana. Nell'*Inferno* di Monaco e nei suoi disegni preparatori di Oxford¹⁰² l'artista mette insieme una collezione assolutamente straordinaria di cavallette e di lepidotteri combinati con uomini, vertebrati rampanti e uccelli. Quali che ne siano le origini, l'entomologia del maligno, tutta fremiti di membrane frastagliate e articolazioni puntute di membra scarne, è fortemente favorita dal nuovo rigore del tratto. Nel *Carro di fieno* di Madrid e nel *Giudizio universale* di Vienna gli angeli ribelli, precipitando, si trasformano in libellule anziché in pesci.

La comparsa dei batraci e dei sauri è in rapporto con l'accresciuta precisione nella resa figurativa e la ricerca sempre più approfondita del veridico nella finzione (fig. 251). Il drago viene visto come una gigantesca lucertola coperta di squame o di scaglie, o come un serpente con le zampe e la pelle viscida e liscia, e il diavolo come un rospo o un enorme girino. Riprodotte con notevole incisività, le carni flaccide e le escrescenze ossee, in cui tutto suscita repulsione, presentano gli esseri fantastici come orrori della natura. Il *Giudizio universale* vaneyckiano del Metropolitan Museum di New York è già pieno di queste specie – alcune delle quali sembrano ritratte dal vivo –, che in seguito si ritrovano nella maggior parte delle *Tentazioni* e degli *Inferni*. In Grünewald lo stupefacente ingrandimento del particolare realistico produce l'effetto di un prodigioso surrealismo.

La «materializzazione di un sogno» che si compie progressivamente nel corso del Quattrocento termina con una fusione completa. Vero e fittizio vengono accostati e si compenetrano. I sostrati del Medioevo fantastico, formati in ambiti diversi e alimentati da apporti antichi ed esotici, favoriti da periodici risvegli,¹⁰³ si integrano in una visione globale e organica. Il suo svi-



251. MOSTRO COMPOSITO: Jan Mandyn, San Cristoforo (particolare). Monaco, Alte Pinakothek.



252. MOSTRI: Bestiario di Noël Garnier, ca. 1540. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

luppo ha una forza tanto più esplosiva in quanto si concentra attorno a cicli ben determinati e si colloca in serie compatte.

Questi sistemi si irradiano in tutte le direzioni, lasciando un segno indelebile. In Francia i mostri di Noël Garnier (ca. 1540; fig. 252),¹⁰⁴ nei cui due alfabeti le grottesche medioevali si uniscono alle grottesche italiane, conservano una robustezza fiamminga, e riprendono alcuni temi specifici, come il drago a tre teste o l'uccello-oggetto. I margini dei libri stampati da Jean de Tournes a Lione fra il 1557 e il 1563 abbondano di capricci bruegheliani, fra i quali si riconoscono un personaggio in un uovo, un uomo che trasporta la propria pancia in una carriola e un mulino con la faccia.¹⁰⁵ Una *Tentazione* della stessa famiglia è riprodotta in un'incisione su legno parigina del 1561.¹⁰⁶ Antonio non è il santo eremita, bensì un Borbone, Antonio re di Navarra, che si riposa meditabondo ai piedi dell'albero del regno di Francia (fig. 253). Gli esseri bizzarri sono i Condé, i Guise, Caterina de' Medici, e un ammiraglio-bipede con una seconda testa sul posteriore a simboleggiare la sua doppiezza politica, ma derivano direttamente dai *Peccati Capitali* e da altre rappresentazioni del maestro. Un testo che spiega ogni figura insieme ai suoi attributi, riportato nei *Mémoires* di Condé¹⁰⁷ – l'unico pervenutoci sul tema di una *Tentazione* –, consente di intuire quan-



A

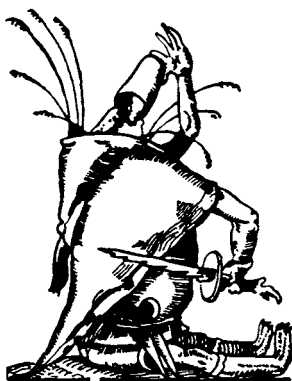
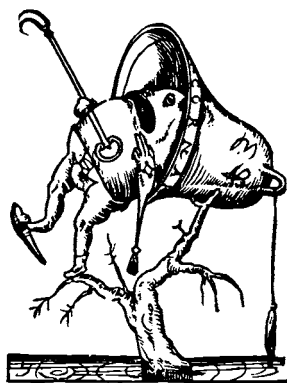


B

253. TENTAZIONI DI ANTONIO: A. *Guillot le songeur* (Antonio di Navarra), Parigi, 1561. B. Pieter Bruegel, *La Tentazione di sant'Antonio*, 1556. Incisione di Hieronymus Cock.

to fossero precise e minuziose le composizioni di questi quadri gremiti delle creature più strane.

Gli afflussi si susseguono regolarmente, con Anversa che funge da importante crocevia. Alcuni «pezzi divertenti», fra cui una *Visione di sant'Antonio*, vi vengono acquistati nel 1529, presso il mercante Jean Dubois, da Francesco I.¹⁰⁸ La ditta di Hieronymus Cock – all'insegna dei «Quattro venti» –, sempre ad Anversa, diffonde le sue stampe in tutto il mondo. Vi si riallacciano i *Songes drôlatiques de Pantagruel*, attribuiti all'«inventiva» di Rabelais, pubblicati a Parigi nel 1565. La raccolta, pubblicata a dodici anni dalla morte di Rabelais, senza testo e in dodicesi-



254. MOSTRI DI FRANÇOIS DESPREZ: *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Parigi, 1565.

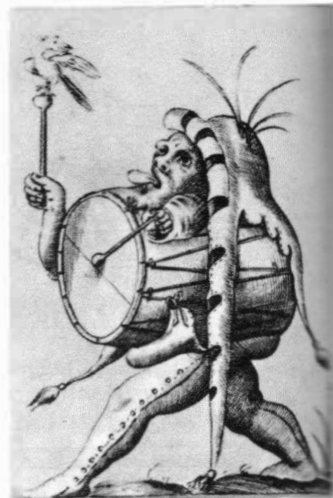
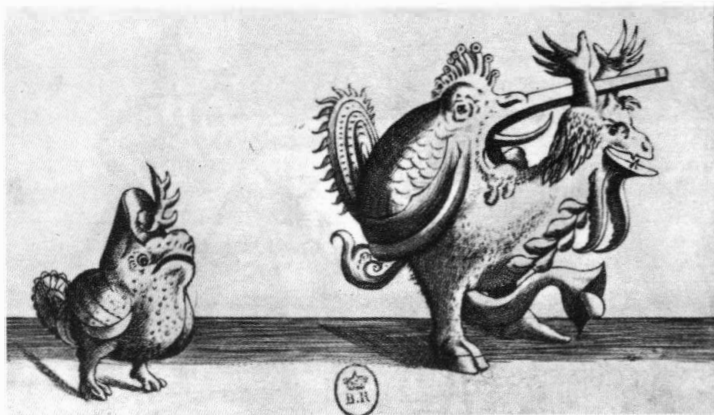


A



B

255. UOMO-PESCE: A. François Desprez, *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Parigi, 1565. B. Hieronymus Bosch, *Il carro di fieno*, ca. 1485. Madrid, Prado.



256. PANT. AGRUELEGERMANICO: *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Augusta, 1598.

mo, contiene centoventi immagini, eseguite da François Desprez,¹⁰⁹ di uno stupefacente bestiario umano: uomo-lumaca, rana, libellula, elefante, uomo-torre, pentola, tamburo, botte, donna-campana. L'anatomia del Quaresimarca con

La lingua come un'arpa;
la barba come una lanterna;
il mento come una zucca;
le orecchie come due manopole.

(libro quarto, cap. xxxi)

è nello stesso spirito, ma la tecnica di queste combinazioni, i loro elementi figurativi, con una presenza tanto abbondante di utensili e recipienti,¹¹⁰ riprendono da parte loro, aggiungendovi arguzia e mordente, le fantasie di Bruegel e di Bosch (fig. 254). Il pesce con le gambe (c. 11v), fra l'altro, è identico a quello che tira il *Carro di fieno* (fig. 255 B). La pubblicazione ottiene un tale successo che nel 1598 ne appare ad Augusta una contraffazione che rinnova la maggior parte dei disegni in un cumulo barocco di corpi e oggetti. L'album, che resta fedele a certi temi di Desprez – ad esempio il personaggio-campana e il personaggio-tamburo –, è presentato sotto lo stesso titolo francese, «per la ricreazione delle persone dabbene» (fig. 256).¹¹¹ Una teratologia fiamminga, rinnovata e sovraccarica, ricompare in un importante centro tedesco sotto la spinta di un'opera parigina. L'espansione di interi, ampi repertori prende talvolta direzioni impreviste, e si realizza in ritardo. La fauna fantastica, rinvigorita negli Inferni e nelle cosmogonie a rovescio, ritorna a far parte dello svago, della satira, della buffoneria, dove si è sviluppata per conto suo. Ma non domina incontrastata quest'ultima fase.

A fronte di queste famiglie di mostri generate dalla *drôlerie* e dalla favola, che hanno proliferato su una traiettoria che va dall'Inghilterra fino al Basso Reno – con una particolare fioritura nei Paesi Bassi –, si sono formati altri due gruppi: ibridi puramente allegorici, creati dalla combinazione di idee; nascite mostruose associate alla dottrina dei presagi, senza relazione diretta con il demoniaco. Elaborati su un terreno comune, si precisano in serie distinte, distribuendosi su una traiettoria opposta che collega il Reno ai principali centri dell'Europa mediana, con un nodo di crescente importanza in Svizzera.

IX *Allegorie e presagi fantastici*

I. ALLEGORIE. L'uomo perfetto e la donna perfetta. La donna-vizio. Immagini mnemotecniche: geroglifici mostruosi dei quattro Vangeli. Mostri simbolici della Riforma: Lutero e il papa a sette teste, l'asino-papa di Melantone.

II. NASCITE MOSTRUOSE E PRESAGI. Cronache di Rolevinck e di Schedel. Fogli volanti. Dottrine antiche e orientali illustrate con mostri medioevali. Genealogia dell'uomo bicefalo.

III. I LIBRI DI PRODIGI. Joseph Grünpeck. Pubblicazioni di Giulio Ossequente. Lycosthenes e la sua antologia universale dei mostri. Anacronismi svizzeri.

IV. DIFFUSIONE E SOPRAVVIVENZE. Prodigii di Boaistuau. Fisiologia dei mostri di Ambroise Paré. Emblemi di Menestrier.



«Deve avere occhi di struzzo e collo di gru, due orecchi di maiale e un cuore di leone, le mani devono essere rappresentate come artigli d'aquila e di grifone, i piedi come zampe d'orso...».¹ Così Reinmar von Zweter, il *Lügendichter*, il poeta della menzogna e del mondo alla rovescia del XIII secolo, definisce l'aspetto dell'uomo perfetto, il *guter Mensch*, spiegando che gli occhi di struzzo guardano con benevolenza, i maiali sono gli animali dall'udito più fine, il leone è la bestia più nobile, l'orso la più feroce, gli artigli del grifone tengono saldamente tutto ciò che ghermiscono, le zampe dell'aquila sono generose e giuste, il collo della gru è segno di riflessione.² Il *Livre de Sidrach* (ca. 1285)³ precisa: «L'uomo deve avere un collo di gru, lungo e nodoso », affinché abbia tempo di riflettere prima di proferir parola, dovendo questa compiere un percorso tortuoso. L'immagine, descritta da un autore che aveva probabilmente conosciuto l'Oriente, contiene anche intrecci sinuosi. I *Gesta Romanorum*, raccolta di specie di *exempla* assai in voga in Germania alla fine del Medioevo, collocano in Europa questi uomini-gru, riconoscendovi la dote della bellezza e attribuendo loro un becco d'uccello. Sono giudici le cui sentenze, a lungo meditate, sono infallibili. La leggenda è stata messa in relazione con i racconti turchi.⁴ Il *Liber cronicarum* di Hartmann Schedel (1493) e sulla sua scorta un'importante serie tardiva riproducono il personaggio quale rappresentante delle razze leggendarie. In numerose composizioni, fra cui un'incisione del *Vir bonus* (fig. 257 A), versione latina del *Guter Mensch* dovuta a Ulrich von Hutten (Erfurt, 1513),⁵ egli incarna invece un'allegoria concepita in conformità con il primo testo. In Francia la stessa figura si trova nel *Pourtrait de l'Homme de Bien*, con analoga spiegazione:

*J'ay un œil surveillant, grande oreille et alerte
A tous bruicts. Je dis peu, je n'ayme le causeur
Avant que de ma bouche il sort un mot jazeur
Mon long col le consulte et puis elle est ouverte.**

Le stampe che ci sono pervenute risalgono solo al 1580 e al XVII secolo,⁶ ma derivano dalla medesima tradizione. L'uomo superiore è un ibrido in cui ogni anomalia incarna una virtù.

* «Ho un occhio vigile, orecchio grande e attento / a ogni rumore. Parlo poco, non mi piace il chiacchierone / prima che dalla bocca mi esca un pettegolezzo / il mio lungo collo lo valuta e poi essa si apre ».



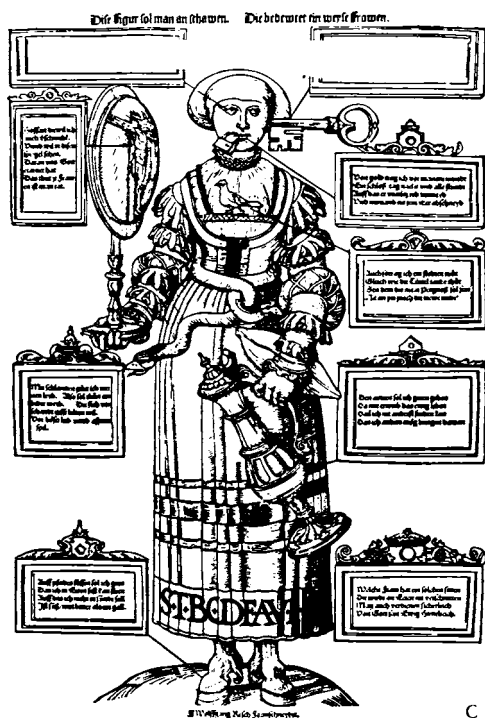
In Germania le sue specie si sono moltiplicate. Albrecht, scrittore bavarese più giovane di una generazione rispetto a Reinmar, verso il 1280 sostituisce il collo della gru con quello del drago, con una testa di colomba al posto della testa umana; in un disegno del XV secolo⁷ al cavaliere che brandisce una spada vengono invece attribuite gambe di cervo e testa d'aquila, mentre al suo torso è appeso un leoncino (fig. 257 B).

Il corrispettivo femminile dell'uomo e del guerriero perfetti è non meno inatteso. Secondo Brun von Schönebeck (ca. 1275)⁸ ha cuore di colomba, orecchi di lepre, lingua di pappagalio e piedi di cavallo per calpestare gli impudenti.

*Auf Pferdes füßen sol ich geen
Das ich in Eeren fest kan steen**

si legge inoltre in un'incisione di Anton Woensam (ca. 1525),⁹ che riproduce la *Weise Frau* con un lucchetto d'oro alla bocca e zoccoli di quadrupede (fig. 257 C). Nel 1494 un cavaliere teutonico, Ivan von Cortenbach, la dipinge senza aggiungere al quadro alcun commento. Il tema ha avuto anche una versione leg-

* «Devo camminare su zampe di cavallo / Per potermi saldamente mantenere nell'onore».



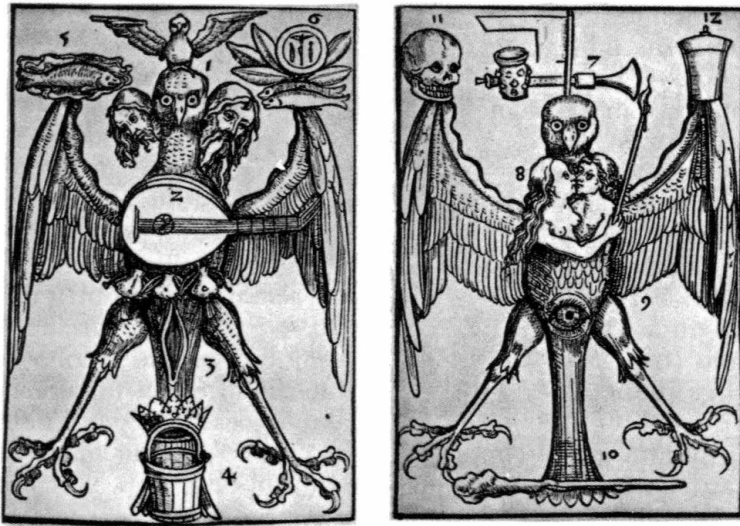
A fianco e sopra: 257. UMANITÀ PERFETTA: A. Ulrich von Hutten, *Vir bonus*, Erfurt, 1513. B. Cavaliere perfetto. Disegno tedesco, XV secolo. Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, B. 1021. C. Donna perfetta. Anton Woensam, *Die Weise Frau*, ca. 1525.

gendaria. La descrizione che Jean Wauquelin (anteriamente al 1440)¹⁰ offre riguardo alle guardiane della porta dell'India («Donne meravigliosamente belle, dai capelli color dell'oro e lunghi fino ai piedi, che erano simili a zampe di cavallo») concorda con le effigie delle donne esemplari. Anche il piacere della vista, in queste valutazioni, riveste un ruolo importante. Il collo di gru e i piedi di cavallo racchiudono, stando all'interpretazione che ne viene data, un'espressione della bellezza. La speculazione simbolica si sviluppa secondo la propria logica intrinseca, riprendendo tuttavia gli elementi dell'iconografia e della favola, e rimettendo in moto il meccanismo di aggiunte, commissioni e innesti. Viene perpetuata e incrementata così una secolare famiglia di mostri compositi, che d'altro canto è stata spesso associata al mondo degli emblemi e delle idee. L'umanità perfetta viene quindi concepita ancora come un ibrido fantastico di concetto e forma, nel momento stesso in cui se ne ricercano peraltro le proporzioni armoniose e il canone organico.



258. DONNA-PECCATO: I sette Peccati Capitali, manoscritto di origine boema (?), 1350-1360. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 370.

La «donna-peccato» (*Frau Sünde*), opposta alla prima, è ricca di attributi ancor più singolari. In un manoscritto, probabilmente boemo (1350-1360),¹¹ appare con una zampa d'uccello (*Accidia*) che viene morsa dall'altra gamba a forma di serpente (*Invidia*), una testa di lupo sul ventre (*Gula*), un arco (*Ira*) e un sacco pieno di soldi (*Avaritia*) nelle mani, e una corona di penne di pavone in testa (*Superbia*) (fig. 258). In seguito riceve ali di pipistrello, la zampa dell'indolenza diventa la vita umana (*Vita*), la gamba dell'invidia la morte (*Mors*), mentre l'*Accidia* si trasferisce sul braccio sinistro e l'*Invidia* sul petto in forma di testa canina, cui fa da pendant una testa di lupo (*Ira*); la *Gula*, rappresentata dal nappo nella mano destra, è rimpiazzata sulla cintura dall'*Avaritia* (la borsa). È come una tavola sinottica, con i segni caratteristici che si raggruppano attorno a una figura fissa. La creatura è in piedi sopra un globo. La donna-vizio diventa *Frau Welt*: i Peccati Capitali dominano l'universo e vi si identificano.¹² Le incisioni (ca. 1495 e ca. 1500)¹³ la riproducono in quest'ultima versione, evidenziandone alcune parti. Se elenchiamo tutti questi simboli *in extenso*, è perché la loro stessa



259. IMMAGINI MNEMOTECNICHE: *Ars memorandi* del Vangelo secondo Giovanni, 1510.

nomenclatura palesa lo stile nel contempo prolisso e frammentario che caratterizza tali composizioni.

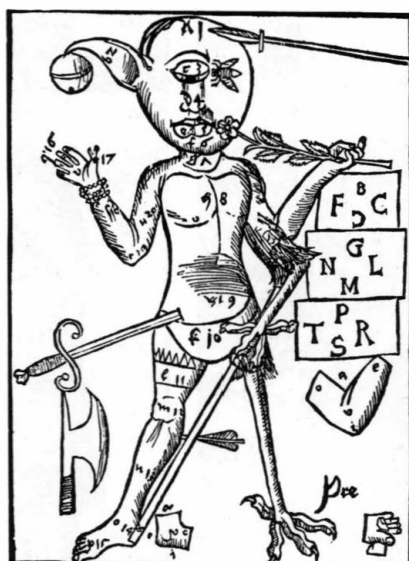
Le immagini mnemotecniche propriamente dette si formano allo stesso modo, combinando gli elementi con una spiccata inclinazione per il prodigioso. Affinché si imprimano meglio nella mente, occorrono cose che colpiscano. Una raccolta di Vienna (ca. 1480-1490)¹⁴ presenta soggetti diversi, fra i quali un monaco e un diavolo che ricordano dei geroglifici. Il monaco ha un cranio sul ventre e un gallo sulle ginocchia. Il demone, senza gambe, ha il corpo confitto in una mensola posta sulla schiena di un riccio che ha per base d'appoggio un tronco d'albero simile a una corona capovolta, e tiene nelle mani un nappo e una scala. Fra i suoi seni di donna pende un rospo, e sopra le sue corna risplende un sole. Quanto più le composizioni appaiono sorprendenti, tanto meglio rammentano ciò che significano. Praticata nell'Antichità dietro l'influsso dell'Egitto e dell'Oriente, la mnemonica visiva rinasce nel Medioevo in forma compendiaria.

Anche i richiami mnemonici accumulati negli animali simbologgianti gli Evangelisti, nell'*Ars memorandi* dei quattro Vangeli,¹⁵ sono contrassegnati dalla bizzarria. Due teste umane sporgono ai lati della testa d'aquila di san Giovanni, sulla quale è appollaiata una colomba; sul petto dell'uccello pendono un liuto e tre borse di soldi, mentre alla coda sono attaccati una corona e un secchio; sulle ali, infine, sono appoggiati dei pesci e del pa-

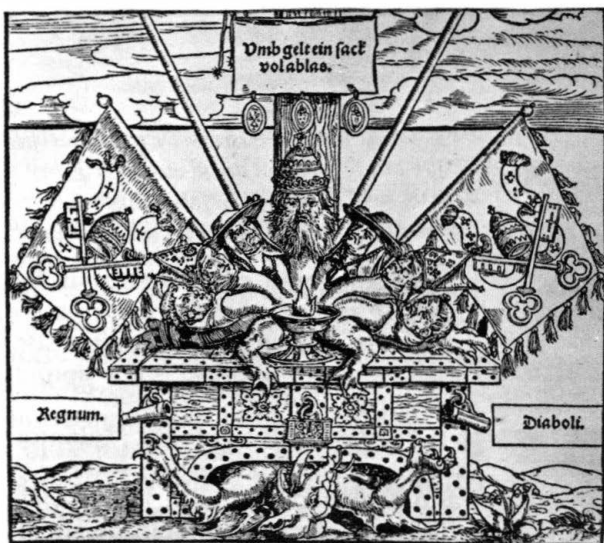
ne. Nella figura successiva l'aquila ha una sola testa sormontata da un flauto, un boccale e una bandiera, ma dal suo corpo escono, come da una tasca, i busti nudi di un uomo e di una donna con un cero in mano; nella parte inferiore del ventre si apre un grande occhio, e fra le zampe è sospesa una mazza, mentre sulle ali sono posti un teschio e una scatola cilindrica. L'intero Nuovo Testamento è riassunto in queste incisioni, capitolo per capitolo, con il numero relativo vicino a ciascuno dei segni corrispondenti. Così le teste e la colomba dell'aquila tricefala raffigurano la Trinità (cap. I del Vangelo secondo Giovanni); il liuto raffigura le nozze di Cana e le borse i mercanti cacciati dal Tempio (cap. II); il secchio e la corona raffigurano il colloquio con la samaritana e la guarigione del figlio di un funzionario del re (cap. IV); l'uomo e la donna abbracciati sul petto dell'aquila raffigurano la coppia adultera e la candela in mano alla peccatrice rappresenta Gesù, luce del mondo (cap. VIII); l'occhio sul ventre, infine, è quello del cieco dalla nascita (cap. IX; fig. 259). Ancora una volta sorgono dei mostri in questa acrobazia mnemonica, che gioca con il paradosso. Le Sacre Scritture, che avrebbero potuto essere trasposte in simboli nobili, sono cifrate attraverso immagini quasi diaboliche. I processi evocativi attengono alla stregoneria e ne assumono con decisione i tratti, moltiplicando le bizzarrie in conformità a un pensiero occulto.

La raccolta, apparsa verso il 1470 in Alta Germania ma attribuita a un artista della scuola di Schongauer, ha avuto diverse riedizioni, due delle quali ad Anversa (1532 e 1533). La pittura murale di Vika (Svezia, 1550-1560) ne riproduce molte tavole. L'opera di Nicolas Simon,¹⁶ concepita per ovviare all'amnesia, contiene un'immagine dello stesso tipo, che mostra un ciclope con un orecchio d'asino munito di sonaglio, due zampe d'uccello – una delle quali costituisce il terzo braccio –, una spada e una freccia confitte nel corpo e un fiore in mano; pezzi di piede e di braccio, cifre e lettere lo attorniano su tutti i lati (fig. 260). Il testo non presenta alcuna spiegazione, sicché l'incisione, collocata in frontespizio, appare destinata soltanto a solleticare l'intelligenza e l'immaginazione. Essa consolida, articolandole ricisamente, tutte le antiche tecniche teratomorfe, e le arricchisce di un nuovo mistero.

Anche l'iconografia delle lotte religiose – le *Kampfbilder*, la cui asprezza è commisurata al rigore degli argomenti – viene concepita come un rebus. Il *Septiceps Lutherus* di Cochlaeus (1529)¹⁷ ha sette teste – di *Doctor, Martin, Luther, Ecclesiast, Schwirmer, Visitirer* e *Barrabas* – che, simili ai capisaldi di una dimostrazione scolastica riguardo alla bestia dell'Apocalisse, sono piantate sulle spalle risultando del tutto sproporzionate rispetto al corpo (fig. 261 A). Il *Sibenhabtig Papstier* di Hans Sachs:



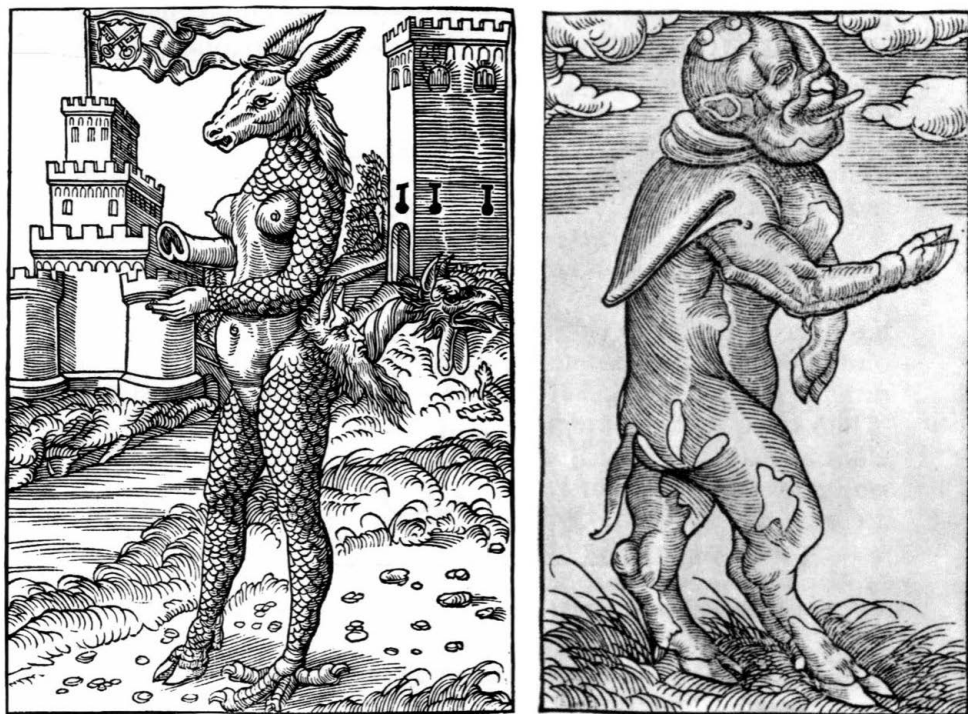
260. IMMAGINE MNEMOTECNICA: Nicolas Simon, *Ludus artificialis oblivionis*, Lipsia, 1510.



A

B

261. IMMAGINI DELLE GUERRE DI RELIGIONE: A. Johannes Cochlaeus, *Septiceps Lutherus*, Lipsia, 1529. B. Georg Pencz, *Das Sibenhabtig Papstier*, Norimberga, ca. 1530.



262. MOSTRI DELLA RIFORMA: Asino-papa di Melantone e Vitello-monaco di Lutero, Ginevra, 1557.

*Schawet an das sieben hewbtig tier
Gantz eben der gestalt und Manier
Wie Johannes gesehen hat
Ein Tier an des meres gestat**

in una xilografia del maestro di Norimberga Georg Pencz (ca. 1530)¹⁸ è rappresentato come una creatura munita di due zampe artigliate e con un fascio di colli – sormontati da teste di papa, cardinali, vescovi e monaci – che spuntano direttamente dal ventre, (fig. 261 B).

Il *Papstesel* (asino-papa) di Melantone è una tavola mnemotecnica allestita con grande minuzia e particolare rigore analitico: dell'asino possiede soltanto la testa, che rappresenta il capo della Chiesa cattolica di Roma in persona; il braccio destro è una zampa di elefante che schiaccia ogni cosa al suo passaggio e simboleggia il potere temporale; le zampe di bue e di grifone raffigurano i

* « Osservate questa bestia con sette teste, / simile per immagine e comportamento / alla bestia vista da san Giovanni / sulla spiaggia del mare ».

servitori della spiritualità e della materialità; il busto con ventre e petto femminili, riunendo membra disperate, rappresenta l'istituzione stessa del papato, ovvero i cardinali, i vescovi e i dignitari con i loro appetiti e la loro lubricità; la testa di vecchio sul posteriore, come in un *grillo*, annuncia la fine del regno della Chiesa cattolica; la coda a forma di drago significa le bolle papali e le indulgenze; le squame che ricoprono l'intero corpo, come nei tori marini dell'*Hortus sanitatis*, sono i principi e i signori laici. L'allegoria è interamente costruita con le asserzioni di una polemica dottrinale, che vengono però ancora disposte alla maniera delle pure combinazioni formali antiche e di una zoologia arcaica.

Lutero stesso inventa una bestia favolosa: il vitello-monaco (*Mönchskalb*), nel quale gli orecchi denotano la confusione, la lingua fuori la parola frivola, la veste monacale strappata che forma la pelle l'incoerenza religiosa, il cappuccio l'ostinazione nell'eresia, l'assenza di peli sul corpo la bella e luccicante ipocrisia (fig. 262). Non si può essere più dettagliati, più insistenti in tali speculazioni. I mostri ragionati proliferano parallelamente alle creature sovrannaturali sempre più vivaci dei visionari, e finiscono col divenire partecipi dello stesso mondo.

II

Il *Papstesel* e il *Mönchskalb*, che appaiono insieme in molte pubblicazioni e su fogli volanti fino al Seicento,¹⁹ sono presentati come creature reali. Il primo è stato rinvenuto morto a Roma, sulla riva del Tevere, nel 1495; l'altro è nato a Freiberg, in Sassonia, nel 1523. «In ogni tempo Dio ha creato dei mostri per significare in maniera mirabile la sua ira o la sua misericordia, e principalmente la caduta o il progresso di regni e imperi» spiega Melantone nella prefazione del suo pamphlet sull'asino-papa, aggiungendo che durante il regno dell'Anticristo i segni mostruosi sono particolarmente numerosi. L'ultima fusione della teratologia allegorica – soprassatura e irta di acutezze – con la teratologia delle scienze naturali si verifica sotto il regno dei presagi, la cui dottrina ritorna ora in auge.

Il *Fasciculus temporum* di Rolevinck (Colonia, 1474)²⁰ accorda largo spazio a questi prodigi. Nell'anno di Cristo 584, per esempio, si videro «una cometa e un bambino che camminava su quattro piedi e un altro con due teste nato a Besançon. Un bambino, nato senza mani, nella parte inferiore era come un pesce e non aveva gli occhi, e inoltre nel fiume Nilo, che scorre



263. APPARIZIONI SOVRANNATURALI: Visione di Glockendon, 1491.

in Egitto, apparvero due bestie dalla forma umana, maschio e femmina, che possedevano uno sguardo terribile ... Il sole sembrò essersi rimpicciolito di un terzo ... Ciò simboleggiava la setta bestiale e mostruosa dei saraceni, che in breve tempo corruppe la terza parte dei cristiani ».

Lo stile conciso e diretto di questo racconto, che procede associando fenomeni cosmici e malformazioni terrestri, non è diverso da quello della raffigurazione degli universi sovvertiti nell'iconografia, i cui temi, infatti, sono costantemente riprodotti nella sua illustrazione: è una sirena-pesce che rappresenta, nelle incisioni, l'ibrido cieco, insieme al quale compaiono il quadrupede umano, la stella e il sole eclissato (fig. 278). Una sirena-uccello con zampe di leone e coda di serpente, che Jörg Glockendon avrebbe visto nel 1491, presso Costantinopoli, nelle mani di un cavaliere con tripla testa – solare, lunare e stellare –, ²¹ combina gli elementi del bestiario leggendario e di quel-



264. NASCITE MOSTRUOSE: Bambini nati nel 1114 e nel 1235. Hartmann Schedel, *Liber cronicarum*, Norimberga, 1493.



lo araldico (fig. 263). Gli esseri fantastici che si sono diffusi in diverse serie figurative fanno il loro ingresso nella storia propriamente detta e nell'attualità. Nel *Liber cronicarum* (1493)²² agli uomini portentosi introdotti da Dio nel mondo dopo la dispersione dei popoli e la confusione delle lingue succedono prodigi che vengono alla luce fra gli uomini normali: nel 1004 a Besançon e nel 1253 a Esslingen nacque un bambino con due teste e due petti; nel 1114, durante un'eclissi di luna, una donna partorì una creatura bicefala, metà uomo e metà cane (fig. 264). Piogge di pietre e di rocce, soli triplici, lune plurime si segnalano in diverse epoche.

Le nascite mostruose diventano sempre più frequenti nel mondo contemporaneo. Nel 1495 ve ne furono due che suscitavano grande scalpore: a Worms due gemelli con le teste attaccate; a Gugenheim, presso Strasburgo, un'oca con due teste. Il 1°



265. NASCITE MOSTRUOSE: Gemelli di Worms (1495), oca di Gugenheim (1495) e scrofa di Landser (1496). Sebastian Brant, foglio volante, Basilea, 1496.

marzo 1496 una scrofa doppia fa la sua apparizione a Landser; Sebastian Brant ne riproduce le immagini accompagnate da commenti su diversi fogli volanti,²³ simili alle edizioni straordinarie di un giornale (fig. 265). La *Missgeburt* di Worms, coincidente con l'inaugurazione nella stessa città – da parte di Massimiliano I – di una sessione del Reichstag, annuncia, attraverso le fronti attaccate, l'unione del sovrano e dei consiglieri di stato. La scrofa di Landser viene paragonata a quella vista da Enea sulla riva del Tevere:

*Als die Su die Eneas fandt
Mit jungen an des Tybers sandt**

che indicò il luogo dove sarebbe sorta la prima città del Lazio. Questo animale viene formalmente interpretato come un presagio antico, ma oltre all'*Eneide* si può ricollegare anche ai mostri profetici e agli auspici asiatici. Warburg²⁴ lo ha accostato al maiale con doppia coda e otto zampe la cui nascita predisse, secondo una tavoletta assira del VII secolo a.C., la presa del potere nel regno da parte del re Asarhaddon. Il racconto aggiunge che la bestia fu messa sotto sale dal macellaio Uddanu, e conservata negli archivi della casa reale come corpo del reato. Notiamo a questo proposito che un particolare analogo è riportato in una stampa riguardo a una lepre con otto zampe, due corpi e un'unica testa, nata a Kassel nel 1532 e portata ancor viva al langravio di Hesse, che la fece imbalsamare e inviare al duca di Sassonia.²⁵

I testi babilonesi ed etruschi contengono già gli archetipi e le stesse forme dei *mirabilia* e dei *praesagia* del XV e del XVI secolo. Vi si ritrovano gli uomini con corpo duplice e con due teste, la cui apparizione preannuncia il rovesciamento del sovrano, disordini nello Stato o una faida familiare.

* «Come la scrofa che Enea ha trovato / con i suoi cuccioli sulla riva del Tevere».

«Se il bambino appena nato somiglia a un leone, il paese sarà conquistato da una potenza straniera...

«Se una donna dà alla luce un bambino

«— che ha le mani e i piedi come pinne di pesce, la sventura si abatterà sul Signore, e vi sarà carestia nel regno;

«— che ha tre piedi, due al posto normale e il terzo fra i due, vi sarà grande prosperità nel regno» dichiara, in una noiosa enumerazione, un trattato caldeo.²⁶

Su questo retroterra millenario si costituiscono, nel mondo romano, le scienze della divinazione e le dottrine dei prodigi, che fanno da tramite fra i due mondi. Quando Tito Livio segnala, nelle sue «decadi», i fenomeni bizzarri della natura, continua una tradizione la cui origine ci riporta verso la culla della magia e alla notte dei tempi. Ma egli li riferisce da storico, senza considerazioni ulteriori. L'anno 204, ad esempio, si contraddistinse fra l'altro per i seguenti avvenimenti sovranaturali: «Ad Anzio alcuni mietitori avevano trovato delle spighe coperte di sangue. A Cere era nato un maiale con due teste. Ad Alba si erano visti due soli. Nella campagna romana un bue aveva parlato» (libro XXVIII, 11).

Ecco una fonte d'ispirazione e un modello immediato di cronisti come Rolevinck o Schedel. Del resto già nel IV secolo, prima del regno di Onorio (395-423), i *mirabilia* dell'opera di Livio colpivano l'immaginazione in misura tale che Giulio Ossequente provvide a estrapolarli e riunirli in una raccolta specifica, il *Prodigiorum Liber*.²⁷ Ma le illustrazioni del racconto latino resuscitato continuano a riprodurre le antiche figure del Medioevo, anch'esse in origine ispirate in gran parte ai prodigi d'Oriente.

Il quadrupede e l'uomo con corpo doppio e testa unica raffigurati da Brant (fig. 265), così come l'uccello bicefalo, ritrovano la risolutezza e il rigore delle loro combinazioni originarie. I sistemi caratteristici del XII secolo, che moltiplicano simmetricamente gli elementi all'interno dello stesso schema, rivivono puntualmente insieme ai loro temi fondamentali. L'evoluzione è analoga a quella dell'*Hortus sanitatis* (1491), dove ricompare la fauna arcaica dei due soffitti di Metz, che comprende parimenti creature duplici e un personaggio a due teste, di cui ora si vedono numerosi discendenti. Gli stucchi di Hildesheim (ca. 1190) e il rilievo tardivo di un capitello della Vrouwebasiliek a Maastricht ne offrono ulteriori rappresentazioni romaniche, che prefigurano l'ultimo periodo (fig. 266). Ma nel frattempo il motivo, appartenente a un repertorio generale, sopravvive in diversi gruppi. Un uomo con quattro braccia e due torsi combatte con un drago coronato in fondo a una pagina del *Salterio* di Belvoir Castle (ca. 1250; c. 72). Il *Dialogue de Placides et Timeo* (*Livres des Secrets aux philosophes*, fine del XIII secolo),²⁸ attribuito a



A



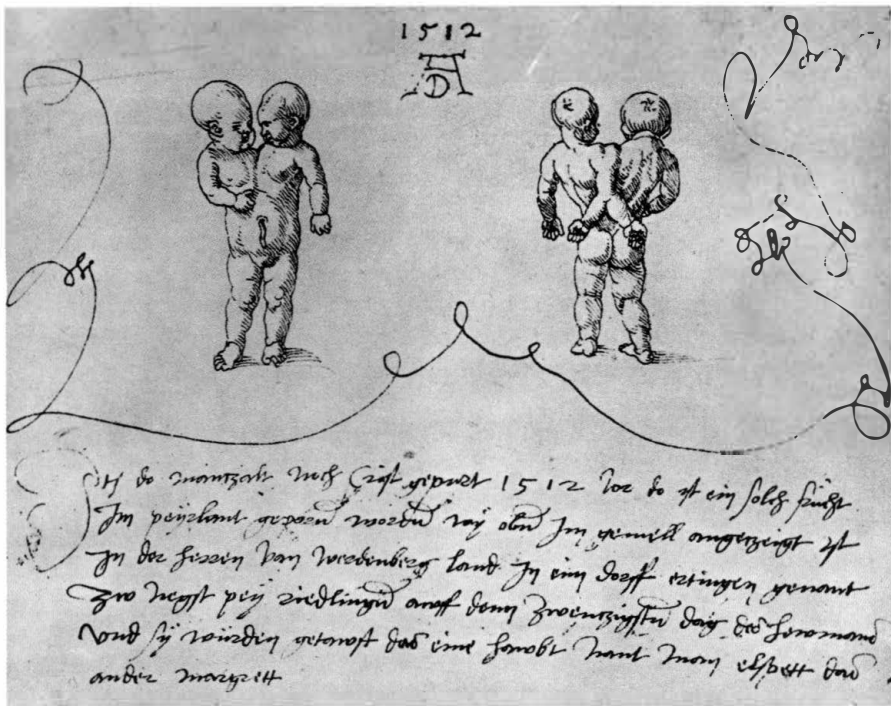
B



C

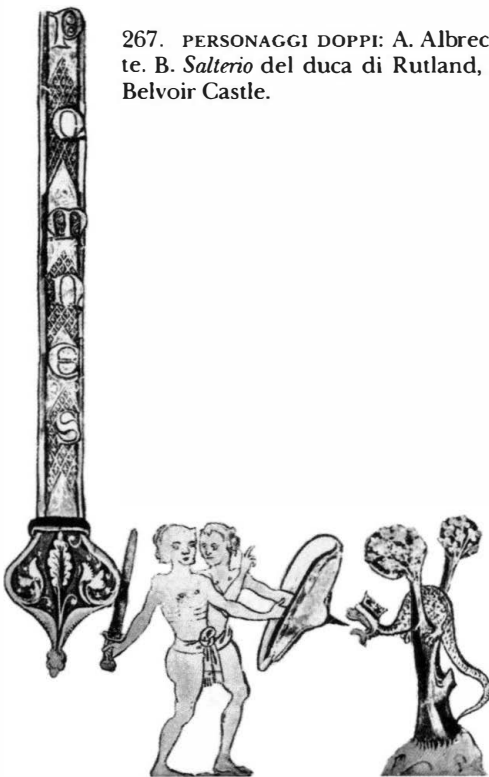
266. PERSONAGGI DOPPI: A. Maastricht, Onze Lieve Vrouwebasiliek, capitello, fine del XII secolo. B. Metz, soffitto, ca. 1220. C. Sebastian Brant, *Gemelli di Rhain*, 1499.

Jehan Bonnet, descrive un mostro analogo («... nacquero donne che erano doppie dalla vita in su e di sotto erano una cosa sola, sicché non avevano che due piedi, ma avevano due teste, quattro braccia, due petti, due bocche, quattro occhi e un ombelico»), e domandandosi se tali esseri possiedano una o due anime propende per la prima ipotesi. Si tratta ormai di una nascita deforme che «avvenne dalle nostre parti», e non più di una razza straniera. Una nascita dello stesso tipo si verifica nel 1316 a Firenze, e a fornirne la descrizione è il Petrarca (*De rebus memorandi*). In seguito si servono di un uomo duplice per rappresentare i Gemelli dello Zodiaco due *Libri d'Ore* (ca. 1340)²⁹ all'uso di Metz, proprio la città che ne vanta un esemplare autentico. Sono tuttavia le *Missgeburt* germaniche a riproporlo con grande vigore e particolare costanza. Esseri duplici compaiono non soltanto nel *Liber cronicarum*, ma anche in un'incisione di Basilea (1499),³⁰ che riproduce il bambino nato a



A

267. PERSONAGGI DOPPI: A. Albrecht Dürer, Elisabeth e Margarete. B. Salterio del duca di Rutland, drôleries dei margini, ca. 1250. Belvoir Castle.



B

Rhain, in Baviera. Dürer, il quale peraltro ha disegnato, ispirandosi a Brant, la doppia scrofa di Landser,³¹ riproduce a sua volta, traendolo sicuramente dall'opera di Schedel (c. CCXVII), un neonato a doppio torso – Elisabeth e Margarete – che venne al mondo nel 1512 in un villaggio bavarese, e che ricevette un battesimo distinto per ciascuna testa (fig. 267).³² Fanciulle identiche, Elsbeth ed Elisabethen, compaiono su un foglio volante dello stesso periodo.³³ In Leonardo da Vinci³⁴ il personaggio diventa un'allegoria del piacere e del dolore, della virtù e dell'invidia – inseparabilmente uniti – nei simboli alchemici della ramificazione della materia – lo zolfo-maschile e il mercurio-femminile – in due corpi principali.³⁵ Ma si tratta sempre delle stesse creature.

Le generazioni di uomini bicefali – da non confondere con gli uomini bifronti, di origine eminentemente greco-romana – si susseguono regolarmente, pervenendo a un nuovo sviluppo. Come nelle rappresentazioni architettoniche e nella decorazione scultorea, la ripresa di un mito antico suscita un risveglio romanico. La dottrina dei mostri profetici e delle nascite mostruose non rivive soltanto dispersa nelle cronache o su isolati fogli volanti, ma ritorna nella sua integrità.

III

Tutti gli auspici e tutti i mostri che apparvero durante il regno di Massimiliano I nel 1502 sono radunati in una raccolta dal suo storiografo e astrologo Joseph Grünpeck.³⁶ Qui, all'interno di una stessa tavola, si ritrovano l'oca di Gugenheim, la doppia scrofa di Landser, i gemelli di Worms e un uomo con quattro braccia e due teste, ai quali si aggiungono un uomo gravido con attorno dodici bambini, una pioggia di fuoco e due personaggi barbuti che reggono la luna; contadini e animali, spaventati alla vista di tali spettacoli, corrono per la piana, si gettano in acqua, si rifugiano nelle caverne, mentre il monarca si erge davanti al mondo sconvolto come sant'Antonio davanti all'assalto totale del diavolo (fig. 268). La composizione è il corrispettivo della coeva pittura di Bosch.

I segni nefasti, la pioggia di sangue, la pioggia di fuoco, gli astri, le comete che preannunciano la fine dei re (Dario, Serse, Alessandro Magno) e dei regni orientali (Media, Assiria) vengono in seguito menzionati come riferimenti storici a corroborazione della validità di questi presagi. Cleopatra vede uscire dal



268. PRESAGI DELL'EPOCA DI MASSIMILIANO I: Joseph Grünpeck, *Prodigiorum ostentorum et monstrorum*, 1502. Innsbruck, Universitätsbibliothek, 315.

Nilo un drago alato. Due guerrieri combattono nel cielo di Roma. In questo insieme il sistema è presentato in relazione con l'Antichità classica e orientale. In una delle sue opere successive,³⁷ lo *Judicium* astrologico per Ratisbona (s.l., 1515), Grünpeck segnala due gemelli attaccati nati nel 1511, che Dio e la natura hanno fatto apparire per significare la decadenza del Sacro Romano Impero – con i suoi costumi effeminati, la volubilità politica, le lotte, le guerre intestine –, come egli deduce dall'accurata analisi di ogni forma della loro anatomia. L'abnorme è sempre soggetto a interpretazioni simboliche.

La Riforma favorisce queste teorie. Lutero stesso il 23 maggio 1525 scrive che un arcobaleno e la nascita a Wittenberg di due bimbi di cui uno senza testa, simile agli *aképhaloi* della Libia occidentale di Erodoto e ai Blemmi di Plinio, e l'altro con tre piedi, come in un testo caldeo, preannunciano la morte di Federico il Saggio.³⁸ Nel 1508 Aldo Manuzio, dopo aver dato ai torchi le opere di Plinio il Giovane, pubblica Giulio Ossequente, sulla base di un manoscritto posseduto da un certo Jodocus di Verona. Questo libro dà nuovo impulso alla diffusione di tali credenze in un contesto nettamente anticheggiante. Il trattato viene ripubblicato a Firenze nel 1515, a Parigi nel 1518, a Lione nel 1529. Nel frattempo Polidoro Vergilio lavora a tre libri (*De prodigiis*) sulle sibille e gli oracoli degli Antichi, sui mostri e i corpi prodigiosi, «sugli auspici, i presagi e altre mostruose meraviglie» apparsi fino alle soglie della sua epoca.

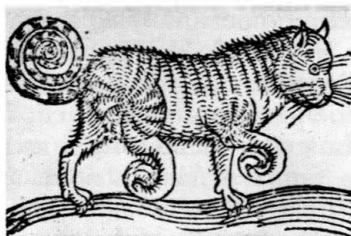
La guerra fra Enrico I e Luigi XI il Grosso fu annunciata dalla nascita, prima del 1111, di un pollo con quattro zampe; l'espansione dei turchi, nel 1456, da quella di un bambino già fornito di denti... L'opera fu terminata nel 1526, a Londra. Nel 1552, a Basilea,³⁹ fu accorpata all'edizione di Giulio Ossequente da Conrad Lycosthenes, pseudonimo greco di Theobald Wolffhard, originario di Ruffach, in Alta Alsazia. Il volume è costellato di figure isolate: un uomo con testa di elefante (apparso nell'anno 207), un maiale (nel 204) e un agnello con due teste (nel 195), un bambino doppio (nel 150)... Ma la versione francese, pubblicata tre anni più tardi a Lione presso Jean de Tournes,⁴⁰ contiene un ricco apparato di illustrazioni firmate da Bernard Salomon, artista che per lo stesso stampatore eseguì un'*Apocalisse* tratta dalla *Bibbia* di Wittenberg. L'incisore procede qui, d'altronde, in maniera analoga, riunendo nella medesima tavola diversi prodigi avvenuti nello stesso periodo: così per l'anno 172 a.C. appaiono un bambino bicefalo, un altro privo di una mano e un serpente «dal pelo lungo e cascante», con il corpo «cosparso di macule d'oro», e fra le nuvole tre soli, torce e lantermoni ardenti, e un arco con la freccia puntata sul tempio di Saturno (fig. 269); per l'anno 1493 (Polidoro Vergilio) due gemelli attac-



269. PRODIGHI DI GIULIO OSSEQUENTE: Bernard Salomon, Prodighi degli anni 204, 172 e 161. Giulio Ossequente, *Des prodiges*, Lione, 1555.

cati e un mezzo cane simile a un centauro, significanti i delitti perpetrati sotto il pontificato di Alessandro VI Borgia. Il disegno – non senza rapporti con la scuola di Fontainebleau – possiede una vigoria e insieme una grazia tutte italiane, ma i soggetti e il principio compositivo, con le bizzarrie ammassate in uno spazio ridotto sotto lo stesso cielo e nello stesso paesaggio di catastrofe, si ricollegano alle visioni di Grünpeck e ai fulgori delle *Tentazioni* fiamminghe, le cui figure grottesche non tardarono a invadere i margini dei libri dello stesso editore.

Lycosthenes non si accontenta di pubblicare testi di autori antichi e recenti. Egli stesso lavora a un'opera monumentale (*Prodigiorum ac ostentorum chronicon*), comprendente tutta la storia del mondo a partire dalla Caduta, nel 3959 a.C., fino al 1557, anno della pubblicazione del libro a Basilea, dove nacque un bambino con una testa senza fronte attaccata direttamente alle spalle, simbolo dell'opera stessa. Per portare a termine l'impresa l'erudito spogliò numerose fonti: trattati antichi e medioevali, opere contemporanee. Egli cita Alberto Magno e Paracelso, Lutero e Melantone, i cronisti, i geografi e i naturalisti del suo tempo. L'illustrazione annovera circa duemila figure (fig. 270), e utilizza le tavole della *Beschreibung der Länder* di Sebastian Münster, di cui era appena uscita per i tipi del medesimo editore, Henri Pierre, la terza edizione, in francese (1556).⁴¹ Anche due opere zurighesi, il trattato sugli animali di Conrad Gesner⁴² e il trattato sulla generazione degli uomini di Joachim Rüff (1554)⁴³ – in cui un importante capitolo è dedicato ai bambini imperfetti, risultanti da difetti delle funzioni organiche –, hanno fornito alcune nuove categorie a questa straordinaria collezione. Vi si ritrovano i prodighi di Schedel, le *Missgeburten* di Brant, le nascite allegoriche della Riforma, il rinoceronte di Dürer – quello che il re Emanuele di Portogallo aveva ricevuto vivo



270. PRODIGI DI CONRAD LYCOSTHENES: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basilea, 1557.



271. MOSTRI MARINI SETTENTRIONALI: Sebastian Münster, *Cosmographie universelle*, Basilea, 1556.

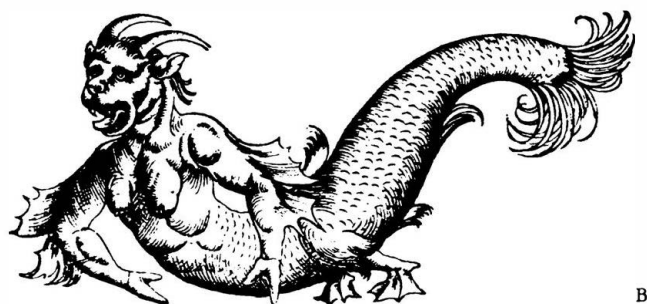
dall'India nel 1513 –, e l'apocalittico drago anglo-normanno con sette teste coronate, portato nel 1530 a Venezia dalla Turchia e poi inviato a Francesco I, il cui valore veniva allora stimato in seimila ducati. Una tavola particolare, quella di Münster (1556), riunisce i mostri settentrionali, quali erano stati rappresentati nella storia dei popoli nordici di Olaf Magnus, vescovo di Uppsala, pubblicata a Roma nel 1555.⁴⁴ La *vacca*, il *vitellus*, il *porcus* e il *rhinoceros marini* vi perpetuano la tradizione dei pesci ibridi di Megenberg e dell'*Hortus sanitatis* (fig. 271). Fra le acquisizioni più recenti notiamo anche il *monstrum satyricum*, con zampe di uccello e di cane e una testa umana che mostra bizzarre escrescenze sotto il mento, catturato nel 1531 nella foresta di Salisburgo (Gesner); i serpenti a due e tre teste dell'anno 1536 (Münster, ediz. 1556); i prodigi di Ravenna del 1512 – essere cornuto, alato, senza braccia, con una sola zampa d'uccello – e di Cracovia del 1543 – creatura con una tromba per naso, con

teste di cane ai gomiti, alle ginocchia e sul petto (Rüff) –; fra i prodigi inediti osserviamo un triplo gatto nato a Basilea nel 1554, un montone a tre teste nato a Halberstadt nel 1555, una vacca bipede nata in Germania nel 1556. Le creature meravigliose rinascono senza posa da un patrimonio comune di forme e tecniche medioevali. Le loro immagini si alternano con le rappresentazioni della natura sconvolta, delle lune e dei soli tripli (Schedel e Ossequente), delle piogge di teste, di stelle e di croci (Grünpeck),⁴⁵ delle piogge di uccelli e di pesci. Eserciti e navi (Ossequente) spuntano sopra le nuvole come in un mondo alla rovescia. L'opera ebbe un immenso successo: perfino i trattati della nuova zoologia, impegnati a fissare le basi di uno studio oggettivo, ne subiscono l'influenza e ne recano l'impronta. Nel libro sugli animali acquatici di Gesner (Zurigo, 1551 e 1560), pubblicato dopo quelli sui quadrupedi e sugli uccelli, le specie favolose si moltiplicano. Alla famiglia dei prodigi marini di Olaf Magnus e al drago apocalittico si aggiungono qui l'*ichtyocentaurus*, «dipinto ad Anversa dal vero» (fig. 272); il leone coperto di squame, come in Schedel; il vescovo e il monaco marini, i cui antecedenti si trovano su una vetrata di Rouen, in Tommaso di Cantimpré e nei *Bestiari* che derivano da quest'ultimo, ma che qui sono riprodotti seguendo Rondelet (1554),⁴⁶ il quale afferma di avere avuto notizia di tali figure dal medico tedesco Gisbertus. Esseri irreali raccolti un po' dappertutto sono disseminati, in quest'opera, fra pesci comuni e studiati come dal vivo.

Le raccolte più complete e metodiche del fantastico si sono costituite in Svizzera verso la metà del Cinquecento. A fronte di Anversa, dove il fantastico rivive in quello stesso periodo nel solco delle *Tentazioni* e degli *Inferni*, spiccano Zurigo e Basilea, dove invece viene inglobato nei sistemi delle moderne conoscenze positive. Proprio il pensiero umanista, con il suo lato erudito e la sua vena enciclopedica, contribuisce direttamente a un ritorno e a una continuazione del Medioevo teratomorfo in piena epoca di classicismo.

IV

Il polo e una nuova «riserva» di mostri si irradiano in tutte le direzioni, fino a Parigi, dove la loro azione si incrocia con l'ondata fiamminga. Anche François Desprez iniziò a subirne l'influenza prima dei suoi *Songes drôlatiques* bruegheliani. Il suo *Re-*



272. MOSTRI DI CONRAD GESNER: A. *Monstrum satyricum* (*De piscibus et aquatilibus*, Zurigo, 1551). B. *Ichtyocentaurus* (*ibid.*, ediz. 1560).

cueil de la diversité des habits (Parigi, 1562) riproduce il vescovo e il monaco di mare sulla base di quest'ultimo gruppo (fig. 273), parecchi elementi del quale sono già stati ripresi e rifusi in un nuovo trattato sui *mirabilia* (1560). Il Lycosthenes francese è il bretone Boaistuau.⁴⁷ A parte un suo predecessore immediato, citato per primo nella prefazione, l'autore ricorda Giulio Ossequente e Polidoro Vergilio, Münster, Rüff e Cardano,⁴⁸ ossia tutte le autorità in questo campo. Le *Histoires prodigieuses* contengono, oltre a *Les prodiges et illusions de Satan*, anche *Les causes principales de la génération des monstres*: le cause fisiche e le cause astrologiche (ogni forma e ogni destino terrestre corrispondono a una configurazione siderale) della nascita dei mostri, insieme al loro significato profetico.

Il *Prodigio di Satana* è rappresentato mutuando il *Dio di Calcutta* di Münster, «dio che domina il cielo, la terra e il mondo intero» (fig. 274); da Lycosthenes-Gesner è tratto il *monstrum satyricum* di Salisburgo; da Lycosthenes-Rüff i mostri di Ravenna e di Cracovia; da Lycosthenes-Schedel gli uomini e le donne duplici



A



B

273. VESCOVO DEL MARE: A. Conrad Gesner, *Icones animalium*, Zurigo, 1560. B. François Desprez, *Recueil de la diversité des habits*, Parigi, 1562.

dell'India, di Sarza e di Baviera; da Lycosthenes il serpente mostruoso a sette teste che, imbalsamato, Francesco di Valois ricevette in regalo dai veneziani (fig. 275); ancora da Lycosthenes l'immagine della cometa a forma di gladio,⁴⁹ apparsa nel 1527, «quando il Conestabile di Borbone mise a sacco Roma». Dopo alcune riedizioni, il libro riappare a Parigi nel 1575, completato da Belleforest, la cui *Cosmographie universelle de tout le monde* (Parigi, 1575) si fonda su Sebastian Münster, e ad Anversa nel 1594, integrato da una lunga dissertazione del medesimo storico e da trattati di Tisserant, Hoyer e Sorbin – vescovo di Nevers –, infarcito di ripetizioni in un guazzabuglio di storie e leggende. Ma il sistema non tarda a rinascere ancora una volta in ambiti diversi.

Dei due apporti periferici, flammingo e germanico, che verso il 1560 affluiscono a Parigi – senza mai mischiarsi –, è il bestiario dell'Est, trasmesso dalle opere di erudizione, a imporsi. A Boaistuau, che vive ancora nella speculazione e nella favola, succede uno spirito razionale: Ambroise Paré, primo chirurgo del Re e pioniere della medicina moderna. Nato nel 1517, un anno prima di Lycosthenes (1518-1561), Paré gli sopravvive ventinove anni, assicurandosi una discendenza nel mondo del-



A



B

274. STORIE PRODIGOSE: A. Il prodigio di Satana. Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, Parigi, 1560. B. Dio di Calcutta. Sebastian Münster, *Cosmographie universelle*, Basilea, 1544.



A

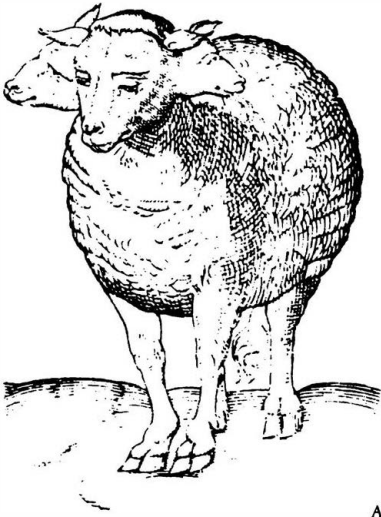


B

275. SERPENTE A SETTE TESTE: A. Conrad Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basilea, 1557. B. Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, Parigi, 1560.

le scienze naturali. Un intero libro delle sue *Œuvres* (Parigi, 1575)⁵⁰ affronta l'argomento delle creature deformi, sviluppandolo in più di trenta capitoli. Si tratta di una nuova compilazione dalle medesime serie, alle quali si aggiunge, a partire dalla seconda edizione (1579), la *Cosmographie du Levant* di André Thevet, pubblicata a Lione⁵¹ e ristampata anch'essa a Parigi nel 1575. Fra le cause dei mostri Paré ricorda l'ira di Dio, le opere diaboliche e l'influenza che la vista di immagini deformi ha sulle donne gravide, imprimendosi loro in grembo, come nel caso del vitello-monaco luterano, nato in un villaggio della Sassonia. Ma è soprattutto in veste di medico che egli cerca di scoprire, sulle tracce di Rüff, il meccanismo fisiologico della nascita delle creature mostruose. Le cose si spiegano naturalmente: gli uomini con teste, membra e torsioni multipli sono dovuti a eccessi durante il loro concepimento. I gemelli di Worms, che Münster riproduce traendoli da Brant, ne offrono un esempio. I bambini senza testa o senza mani sono dovuti a insufficienze di uguale natura; gli ibridi sono causati da incroci, come nei casi citati da Lycosthenes del maiale con testa umana nato nel 1110 e dell'uomo-cane nato nel 1493. Paré non è neppure sfiorato dal dubbio circa l'autenticità di questi prodigi, che del resto continuano a verificarsi: nel 1564 nasce a Bruxelles un quadrupede per metà uomo e per metà maiale, nel 1571 ad Anversa un cane con testa di uccello. La doppia scrofa di Landser e i gemelli attaccati di Worms vengono di nuovo alla luce nel 1572 a Metz e a Les Ponts-de-Cé. La seconda edizione riferisce che l'agnello con tre teste di Halberstadt è nato nuovamente vicino a Melun nel 1577 (fig. 276). Il realismo fantastico degli artisti medioevali si riafferma con il risveglio del pensiero positivo.

Tutti i trattati scientifici e storici di teratologia che si susseguono nel corso del Seicento dipendono da questi repertori complessi, costituitisi dopo un periodo di quiete in una resurrezione anacronistica di tradizioni e correnti molteplici. Le figure vengono riprodotte in massa da Schenck (Francoforte, 1609),⁵² Liceti (Padova, 1634),⁵³ Ambrosini (Bologna, 1642)⁵⁴ – nella sua pubblicazione di Ulisse Aldrovandi, naturalista e medico bolognese contemporaneo di Ambroise Paré, da lui spesso menzionato –, Schott (Würzburg, 1662).⁵⁵ Lo sviluppo riprende su due piani: le cronache e la fisiologia, il simbolo. In Germania Jean Théodore de Bry, figlio di un vallone stabilitosi a Francoforte sul Meno, presenta i temi e le composizioni di Bosch e Bruegel sotto il titolo di *Emblemata saecularia* (1611),⁵⁶ mentre in Francia il gesuita Menestrier, casuista e cerimoniere di Luigi XIV, attinge abbondantemente, per le sue allegorie (Parigi, 1684),⁵⁷ dalle immagini svizzero-tedesche, superando,



A



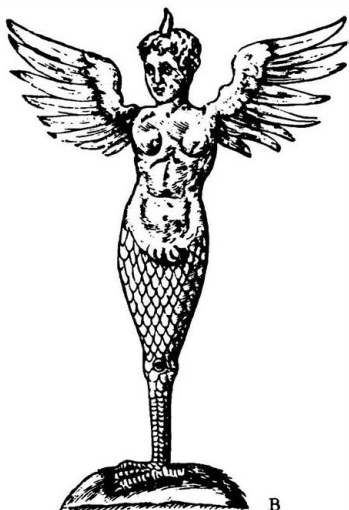
B

276. MOSTRI DI AMBROISE PARÉ: A. Agnello a tripla testa, nato nel 1577 vicino a Melun. B. Maiale doppio, nato a Metz nel 1572.

per temerarietà interpretativa, i più stravaganti richiami mnemotecnici del XV secolo. L'uomo con la zampa di uccello (il mostro di Ravenna) incarna la cattiva poetica: «La testa non fu mai in relazione con il piede» (fig. 277). L'uomo con le teste canine sulle articolazioni (mostro di Cracovia) è l'eloquenza che abusa di citazioni e stereotipi: «... e questo emblema sarà accademico». Il quadrupede con la testa umana e le escrescenze a forma di cuore sotto il mento (*monstrum satyricum* di Salisburgo) impersona la chimera intesa nel senso generico di illusione, poiché occorrono prudenza (cioè testa) e coraggio (cuore) per vincerla. Parecchi di questi disegni sono tratti da Boaistuau, Paré, Aldrovandi; ma Menestrier è ricorso anche alle fonti originarie. Fra queste il religioso cita un *Mirabilis Liber* del 1524,⁵⁸ mentre con i prodigi di Rolevinck (1481) – la sirena-pesce e il bambino con quattro piedi, nati nel 584 durante un'eclissi solare – egli rappresenta la «sfinge e il suo enigma dell'uomo che in principio cammina su quattro piedi, poi su due e infine su tre» (fig. 278). La sovrapposizione alla leggenda di Edipo di una composizione medioevale, riprodotta a tre secoli di distanza e nello stesso ambiente in cui regnano il fasto e tutte le nuove raffinatezze, rivela la straordinaria vitalità delle figure arcaiche. Restaurato in un ultimo sussulto quando la sua epoca ormai è già alle spalle, quel mondo i cui sistemi morfologici e poetici derivano da depositi accumulati nell'Occidente gotico e romanico sopravvive e continua a diffondersi.



A



B

277. EMBLEMA TERATOMORFO: A. La cattiva poesia. Claude François Menestrier, *L'Art des emblèmes*, Parigi, 1684. B. Mostro nato nel 1512 a Ravenna. Joachim Rüff, *De conceptu et generatione hominis*, Zurigo, 1554 e Conrad Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basilea, 1557.



A



278. EMBLEMA TERATOMORFO: A. La sfinge e il suo enigma dell'uomo. Claude François Menestrier, *L'Art des emblèmes*, Parigi, 1684. B. Prodigii dell'anno 584. Werner Rolevinck, *Fasciculus temporum*, Basilea, 1481.

L'umanità non smette mai di amare i mostri, e li trova là dove sono. Per gli spiriti classici, l'intero Medioevo ne reca il marchio. Pur arrancando, fino al risveglio romantico, ai margini dello sviluppo generale, il Medioevo riprende regolarmente vigore in seno al manierismo e al barocco. Qualunque sia il periodo che attraversa, il Medioevo postumo è anzitutto un Medioevo fantastico.

Conclusione

Il Medioevo gotico non è irrigidito in un unico ordine di leg-
gi, ma evolve incessantemente su basi solide, e nel periodico
rinnovamento degli elementi che in vario modo ne hanno car-
atterizzato le prime fasi. Il meccanismo dei risvegli include due
movimenti convergenti: rivoluzione ciclica, alla base stessa della
biologia delle forme, e disparità dei ritmi storici, in cui ritardi
particolari si verificano nel momento di una generale ripresa.
Lo stesso meccanismo presiede alla contrapposizione dei si-
stemi successivi. Il perdurare dell'antico sostrato imperiale nei
centri dell'Est e del Nord-est dell'Europa ritrasmise all'Île-de-
France i germi di un umanesimo medioevale, che, depositati in
un momento e su un terreno propizi, invertirono il corso dello
sviluppo e trasformarono il volto dell'intero Occidente. La per-
sistenza del sostrato romanico nella periferia si protrasse a sua
volta fino al periodo in cui la purezza attica del XIII secolo
conobbe una flessione, consentendogli dunque una massiccia
reintegrazione. Sopravvivenze e resurrezioni si susseguono e si
aggravano, portando alla fusione di canoni differenti. Una
volta superato lo stadio del classicismo, è proprio il mondo goti-
co a favorire una rinascita di quel mondo romanico rispetto al
quale, in origine, era in totale opposizione. Il dramma, la farsa
delle forme sovrabbondanti e convulse succedono alla serenità
e alla grazia manierata. Con i suoi pittoreschi capricci, le archi-
tetture fiabesche, le maschere e le figure patetiche, le statue e
le grottesche, lo stadio «ellenistico» apre la strada a un riflusso
del fantastico.

Fin dall'inizio persistenze e trasposizioni dirette ne definisco-
no i fondamenti. La fauna romanica indugia su diversi gruppi
di capitelli e ripiega sulle mensole, dove riappaiono anche gli
acrobati e gli atlanti con funzione architettonica, i cui movi-
menti e le cui sproporzioni sono in contrasto con la calma e la
misura della plastica coeva. Le rose antropomorfe, i cerchi di
animali che sigillano le chiavi di volta riprendono pure, ricom-
ponendole su un nuovo supporto, le tecniche ornamentali asso-
ciate al medesimo repertorio. I soggetti e i principi morfologici
riappaiono all'interno di quelle stesse correnti che maggior-
mente hanno contribuito a smantellarli. Il bestiario monumen-
tale rivive attorno al doccione antico. Gli uomini che calpestano
gli animali rinascono con l'ondata carolingia. Nella decorazio-
ne dei manoscritti i draghi rimangono all'interno delle maiu-
scole. Raffinatezze geometriche creano una nuova specie di mo-
stri filiformi che compete con le astrazioni dei calligrafi anglo-
irlandesi dell'alto Medioevo, senza tuttavia perdere vitalità. Gli

schizzi di Villard de Honnecourt rivelano da un lato le fonti e il retroterra tecnico delle grandi acquisizioni più recenti, dall'altro una continuità. Certo, in ogni loro manifestazione le sopravvivenze rimangono sotterranee. Resistono all'ombra delle statue, in margine alla scultura e alla miniatura dell'epoca, aspettando tuttavia il compimento del ciclo che ne decreterà il ritorno.

Un complesso di formazioni laterali è invece contraddistinto da una continuazione in piena luce e da un nuovo sviluppo. Anacronismo e stabilità, anacronismo ed evoluzione caratterizzano le principali serie costituite a una certa distanza dai centri innovatori. Per molto tempo a una medesima altezza cronologica corrisponde un'estrema varietà di stadi. Mentre sulle facciate di Chartres e Amiens si erigono eleganti figure, collocando sotto i loro piedi le creature delle generazioni precedenti, nelle regioni che si estendono fra il Reno e il Danubio arcaismi e barocchismi romanici disseminano abbondantemente portali, fregi e capitelli di una fauna e una umanità mostruose. Contemporaneamente alla conquista della realtà si vedono moltiplicarsi gli ibridi marini più bizzarri, le prospettive alla rovescia con edifici pericolanti da ogni parte, i planisferi su cui ruotano teste di animali che soffiano i venti, cori angelici e simboli – spesso astrusi – che si riferiscono tanto alla materia quanto allo spirito. L'illustrazione della graduale metamorfosi di un gambero in fiore, contenuta in una raccolta stiriana, data anch'essa al tempo del rifiorire della natura nelle cattedrali gotiche. I personaggi e i draghi continuano a ergersi e a correre nelle iniziali con la stessa selvaggia irruenza di prima.

Non meno ricco è il bestiario favoloso nella periferia diametralmente opposta, affacciata sulla Manica. È frequente nella decorazione scultorea, dove le chiavi di volta e i pennacchi fra gli archi fungono da centri di irradiazione, e ancor di più sui pavimenti, dove gli animali abbondano entro scomparti a scacchiera o in cerchi, derivanti dai temi cosmografici dei mosaici gallo-romani. La favola animale conosce ora la sua più ricca fioritura – inizialmente in Inghilterra, e in seguito in Normandia, Piccardia e Artois –, rifondendo le tradizioni figurative e letterarie in nuove composizioni. Altri due cicli leggendari, quello dell'*Apocalisse*, intessuto di illuminazioni sovranaturali, e quello degli *Inferni*, che riproduce le visioni irlandesi con la crudeltà delle forme dell'XI-XII secolo, irrompono nel cuore del continente a fronte di una trasparenza e una dolcezza rassicuranti. La miniatura dei manoscritti riprende antichissime *drôleries*, la cui proliferazione scuote la stessa architettura della pagina penetrando alla base e nel bordo esterno della colonna del testo. I fine riga zoomorfi riprendono una formula insulare del-

l'VIII secolo, i disegni dei margini si riallacciano a un tipo anglo-sassone dell'XI secolo. Ma l'espansione si realizza in uno straripamento romanico. I margini vengono riconquistati dai draghi. Le figurine che sulla loro scia vi si diffondono sono le grottesche e i ginnasti originariamente imprigionati nelle iniziali e impastoiati dalle loro volute. Questa evasione susciterà un'infinità di formazioni e trasformazioni. Nell'intreccio delle sopravvivenze periferiche, sono questi rami nord-occidentali che hanno maggiormente contribuito all'integrazione del passato nei sistemi rinnovati – fissandone le direttrici fondamentali – e si sono diffusi con maggiore ampiezza. Le correnti d'Oltremania giungono a diverse riprese, con le loro bizzarrie e il loro virtuosismo tecnico, fino al centro dell'Europa, ritrovando le strade già percorse durante il IX secolo.

Ma i risvegli propriamente detti sono il prodotto di un'evoluzione organica, e si verificano come una liberazione di elementi rimossi nel momento in cui, nell'atmosfera di effervescenza che segue la serenità e la pace, le barriere cominciano a cedere. Il processo diventa più rapido, uniformandosi in numerosi settori, via via che ci si avvicina al 1300.

Tutto cambia, tutto si rinnova nella decorazione scultorea. Gli assi delle figure si spezzano e si moltiplicano. I volumi si gonfiano o si spaccano. I tratti si animano, diventando caricaturali o drammatici. Tuttavia in mezzo a questi fermenti ritornano di continuo procedimenti e schemi, temi e immagini che hanno dominato l'arte del XII secolo e che sono sopravvissuti, in condizioni diverse, in alcuni centri. Gli atlanti, gli acrobati e i «nuotatori» rinascono reinserendosi nell'assetto della costruzione con movimenti convulsi e spesso enfatici. Gli animali contrapposti a X, ad asso di cuori, le creature a due teste o con corpo doppio, gli esseri compositi riappaiono dappertutto: li si ritrova sulle chiavi di volta, nei pennacchi fra gli archi, e perfino nei medaglioni quadrilobati, fino allora riservati a rilievi eminentemente gotici. Le composizioni dei capitelli sono trasposte sulle mensole dei sostegni architettonici. Le misericordie degli stalli riprendono sistematicamente i loro soggetti peculiari. I fregi zoomorfi rivivono tanto sui cornicioni quanto sui capitelli, per molto tempo regno della vegetazione. Bestie sorprendentemente romaniche sorgono all'interno dei ciuffi, delle foglie arricciate e dei *crochets* della decorazione fiammeggiante. Risvegliati da un fervore generale, tutti i depositi arcaizzanti e arcaici incominciano a circolare alimentando il nuovo sviluppo.

L'ultima fase è accompagnata da una ripresa degli elementi romanici nelle raffigurazioni architettoniche della pittura. Si diffondono un romanico semigotico, un romanico di fantasia misto a elementi bizantini e islamici e infine un romanico puro,

sempre più spesso associati alle città favolose, alla Terra Santa, alla Gerusalemme celeste, ai templi ebraici, alle chiese-paradiso. Nelle giustapposizioni simmetriche di un edificio romanico con un edificio gotico, il primo simboleggia la Bibbia, il secondo il Vangelo. Agli spiriti dell'età gotica i monumenti del XII secolo appaiono enigmatici e aureolati dal mito di epoche e di mondi remoti, e capita che vengano confusi con monumenti romani. Capitelli romanici sono ancora riprodotti dai *tailleurs d'antiques* del primo Rinascimento.

Nella decorazione del libro, dove tutte le fantasie si annodano e riannodano sui bordi della pagina, l'esuberanza è governata da contrasti. Inaugurato in Inghilterra dall'espansione e dall'affrancamento delle creature romaniche e nella Francia gotica dallo sbocciare dell'«ellenismo» medioevale, il margine decorato combina in vario modo gli artifici contro natura e la natura con gli artifici, correndo lungo il testo e le miniature del manoscritto come un *divertissement*, come gli intermezzi farseschi di una sacra rappresentazione, le esibizioni di fenomeni e di animali ammaestrati, i numeri di giocolieri durante una festa popolare. Creature deformi o costruite con membra disperate, «babbuini» appartenenti a quella stessa specie dalla «strana formosità deforme» descritta da san Bernardo, bestie che scimmiettano gli uomini, personaggi travestiti da bestie, parodie e scene pittoresche sorgono sui rami delle piante rampicanti e sulle spire dei draghi, dando vita a un «mondo alla rovescia» simile a quello dei *fabliaux*. Le buffonerie e gli enigmi della Creazione si dispiegano in una decorazione amena, come un'immagine dell'antimicrocosmo.

Le serie più importanti di margini fioriti di bizzarrie e *drôleries*, eseguiti con vivacità e fantasia sfrenate, vedono la luce nelle botteghe del Nord sparse fra la Manica e il Reno, ma la loro diffusione è fulminea. Con la scuola di Jean Pucelle, Parigi conferisce alle grottesche più perverse – fra cui alcune di origine inglese – un'eleganza manierata. In Italia e in Spagna abbondano gli esotismi bizantini e islamici. Nelle scuole del Sud della Francia certe figure ritrovano la folle irruenza e l'asprezza paradossale delle tradizioni teratologiche locali. Grazie alle sue facoltà di concentrazione e irradiazione, il margine del libro ebbe un ruolo capitale nel risveglio generale dei mostri. I muri, le volte, i soffitti decorati e perfino le vetrate riproducono, nel corso del Trecento, la fauna dei margini: è l'epoca in cui in ambito pittorico il primato è detenuto dalla miniatura. La ricerca di un sempre più marcato realismo nel surreale non fa che accrescere il mistero di quest'ultimo. Succedendo alle grottesche gotiche, le

drôleries, derivate dalla decorazione delle «grotte» di Roma, concludono l'evoluzione con la scoperta di una fonte originaria.

Un altro elemento della decorazione del libro conosce un ritorno in voga: la lettera animata. Interi alfabeti vengono ricostruiti con personaggi e animali aggrovigliati e roteanti in esecuzioni di vertiginosa meticolosità. Presenti soprattutto nei centri orientali e nord-orientali, dove le iniziali zoomorfe si sono conservate intatte sino alla fine del XIII secolo, gli alfabeti di lettere animate ritornano periodicamente anche in Francia. E il sostrato romanico, che interviene in diverso modo nelle anomalie della natura e della forma, torna qui a imporsi con forza.

La reazione contro un ordine naturale sviluppatasi tramite i *marginalia* non tarda a penetrare nella realtà stessa, integrandola alla finzione e trasformando la finzione in un fattore della realtà.

Nelle rappresentazioni cosmografiche la realtà riscoperta subentra ai segni e alle raffigurazioni convenzionali distribuiti sui loro quadranti. Luoghi familiari sorgono all'interno dei cerchi e delle sfere dell'universo. Cerchi e sfere dell'universo appaiono nei paesaggi che ci circondano. Rappresentazioni religiose e profane, eseguite nello stile «realistico» dell'epoca, trovano posto nelle corone dello Zodiaco e dei pianeti, e inversamente la geometria cosmica informa la composizione delle scene. Nell'alone delle aureole «astronomiche» gli angeli e i santi sono disposti su curve e assi identici a quelli che, nelle ruote del cielo, ospitano la personificazione degli astri. L'irradiazione divina trasmette il diagramma dell'armonia universale nella configurazione dei gruppi e del terreno circostanti. Le figure regolari e le immagini della realtà si urtano, si sovrappongono, si compenetrano, riprendendo il gioco dell'astrazione con un mondo rinnovato.

L'introduzione delle prospettive paesaggistiche – paesaggi urbani, paesaggi rurali – nel mappamondo geometrico a T non fa che consacrarne e riaffermarne lo schema, nonostante l'esplorazione, da parte dei navigatori, delle frastagliature dei continenti, che appaiono come i contorni esatti delle cose nella scultura e nella pittura. La conoscenza della terra si sviluppa in concomitanza con le sue leggende. Perfino nei portolani in cui il disegno è preciso l'Africa e l'Europa delineano talvolta il profilo di uomini e di bestie, e i mari quello di esseri demoniaci. Le contrade vengono spesso illustrate non soltanto con le città reali o leggendarie che vi si trovano, ma anche con i prodigi che vi albergano, la cui rappresentazione è tratta dalle figure dei *Bestiari* o dalle grottesche dei margini. Le carte geografiche diventano mappe delle bizzarrie e delle meraviglie.

La storia naturale rimane parimenti inseparabile dalla storia dei mondi incantati. L'acuta percezione della natura propria del mondo gotico domina la rappresentazione della fauna nei manuali di caccia, degli animali della foresta e di quelli domestici, delle scimmie mescolate alla *drôlerie*, senza tuttavia intaccare la trama iconografica e simbolica degli antichi trattati zoologici, che continuano anzi a diffondersi e perfino ad arricchirsi di immagini irreali. Il crescente successo di Tommaso di Cantimpré, che Conrad von Megenberg traspone in una versione tedesca, è alla base della nuova propagazione di uomini mostruosi e di ibridi sempre più eterogenei, che porta a un massiccio ritorno delle creature tipicamente romaniche. Gli artifici della composizione e della forma, le specie rare che non sono mai state incluse prima in un *Bestiario* e l'intera famiglia ittioromorfa tardiva dell'Est si ritrovano riuniti in un'opera renana della fine del Quattrocento, in cui perfino animali comuni, in virtù della trasposizione letterale dei loro antichi nomi composti, si trasformano in mostri polimorfi, trasfigurati dall'erudizione tramite quei procedimenti che in precedenza si erano notevolmente sviluppati proprio in queste regioni periferiche, secondo un'evoluzione all'epoca in controtendenza.

Il genio visionario che risorge parallelamente a queste speculazioni sulla natura dell'universo e delle sue creature attinge anch'esso, com'è naturale, ai repertori costituitisi negli ambienti e durante le epoche in cui tali speculazioni hanno avuto maggiore diffusione. Lo spettro dell'Apocalisse, che assilla gli spiriti con le profezie di Gioacchino da Fiore sull'imminente venuta dell'Anticristo, si incarna nelle figure anglo-normanne, che conoscono adesso un periodo di espansione in tutta Europa. Arcaismi brutali, terrori e meraviglie vi appaiono in una ieratica stabilità di quegli elementi che da ultimo la xilografia riproduce integralmente traendoli da un tipo primitivo. Formatasi e condensatasi nei Paesi Bassi e a Colonia, la visione appare sulle tavole di Dürer, il quale ne compone la definitiva orchestrazione con una maestà cosmica di sfere, astri e bestie che nel loro fragoroso scatenamento fanno deflagrare il mondo. L'angelo con colonne a guisa di gambe che compare nella nuova serie discende dall'ultima famiglia di ibridi medioevali.

Il fattore insulare, all'origine della ripresa dei cicli apocalittici, si rivela non meno influente per quanto concerne gli *Inferni* che si riaccendono dopo il XIII secolo. Anche la visione classica di san Paolo, talora unita a quella giovannea, ne reca l'impronta. Gli apporti si possono ravvisare nei due modi di rappresentazione: da una parte scene distinte di supplizi che si susseguono separatamente o sono riunite entro lo stesso riquadro, dall'altra una dilagante mischia generale. Le composizioni cicliche – si-

stematicamente riprese in parecchi gruppi continentali –, di cui la visione di Lazzaro conclude lo sviluppo con una sintesi popolare, riproducono con insistenza i castighi descritti dagli irlandesi che esplorarono l'abisso di Satana o rappresentati dai miniatori romanici d'Oltremania. Parimenti un Inferno inglese come quello che prorompe in un *Salterio* del XII secolo ricompare con il cataclisma che, nel *Giudizio universale* di van Eyck, sprofonda gli uomini nel caos e nella notte. Le grandi composizioni dei primitivi settentrionali sono scosse dalla medesima esplosione. Un terzo tema, quello dello sciame di diavoli – che deriva direttamente dalla stessa fonte –, riappare nelle geenne, ma conosce un nuovo sviluppo soprattutto nell'iconografia di sant'Antonio. Un gran numero di raffigurazioni che si mettono sulla scia di Schongauer ha per modello iniziale la Tentazione romanica di san Guthlac. La sostituzione di un'immagine con un'altra o la loro sovrapposizione, che vediamo spesso informare lo sviluppo dei motivi, presiedono a tutti i rinnovamenti dell'iconografia antoniana, nella quale successivamente intervengono un racconto arabo, una storia inglese del santo e una leggenda buddhista, ampliando lo sfondo in cui alla fine si sollevano tutte le potenze malefiche.

La Tentazione si sovrappone all'Inferno. L'Inferno diventa una Tentazione, opprimendo la terra intera. Il suo universale sussulto, che si produce con Bosch e i suoi seguaci, deriva dalla fusione del meraviglioso e del terribile, dei quali si ritrova l'intera gamma nel raggruppamento delle principali categorie di mostri elaborati durante il Medioevo in ambiti diversi. Anche le scoperte delle scienze vi partecipano, incarnando la natura diabolica. I capricci della miniatura, con i loro acrobati e le loro grottesche, si diffondono come una sorta di depravazione. Il margine si estende al quadro. Gli intermezzi giocosi, con le cose alla rovescia, diventano uno dei soggetti fondamentali nel dramma dell'antimondo incantato. Nella loro ultima adunanza le figure fantastiche sono rianimate da un pensiero occulto – in cui tutto è geroglifico – e al tempo stesso da un ossessivo realismo. Trasmutazione, incrocio e innesto derivano più da una fisiologia del diverso e del difforme che dall'ingegno. I rettili e gli insetti, gli ibridi di oggetto, uomo e bestia ricreano stupefacenti miscugli nell'esuberanza e nella frenesia dell'eruzione finale delle forze accumulate durante le fasi precedenti. Verso la metà del Cinquecento la teratologia fiamminga si spinge fino a Parigi e Lione.

L'allegoria propriamente detta nasce nella stessa sfera della fantasia. L'unione di attributi e di significati simbolici, ognuno dei quali corrisponde a una determinazione dell'oggetto, com-

pone un quadro sinottico stabilito con meticolosità e, al tempo stesso, un ibrido aberrante. La donna perfetta possiede piedi di cavallo, l'uomo superiore un collo di gru. Nelle immagini mnemotecniche del Vangelo l'aquila di san Giovanni presenta tre teste, un occhio sul ventre e una coppia nuda che le fuoriesce dal petto. Gli esseri concepiti come strumenti di lotta della Riforma appaiono sovraccarichi dei più stravaganti assortimenti anatomici, e sono presentati come davvero esistenti o esistiti nel passato, entrando così a far parte del regno di quei prodigi che non appartengono a una classe zoologica né a una classe infernale, bensì alla categoria delle apparizioni sovranaturali e delle nascite deformi, registrate e commentate dagli storiografi. Insieme a questi *mirabilia* rinasce l'antica dottrina dei presagi, la cui origine risale alla scienza divinatrice dell'Asia millenaria. Le cronache vi ricorrono ampiamente, appoggiandosi a una doppia tradizione. I testi riprendono quella latina di Tito Livio, l'illustrazione attinge dagli innumerevoli gruppi di creature con teste, corpi e ibridismi multipli che si sono susseguiti in Occidente dall'XI-XII secolo. Ancora una volta una rinascita romana si manifesta con un risveglio romanico. La genealogia dell'uomo bicefalo illustra alcuni stadi di questa ritrasmissione, cui fa seguito l'integrazione nel presente. Il processo si conclude nei centri caratterizzati da stabilità e anacronismi, nei quali si assiste alla reviviscenza di tutti i loro bestiari fittizi. Nello stesso periodo in cui Bosch affolla le sue Tentazioni e i suoi Inferni – appartenenti, nonostante la loro veridicità, al mondo ultraterreno – con una fauna demoniaca, Sebastian Brant e Joseph Grünpeck allestiscono spettacoli analoghi con i fenomeni bizzarri che si sono potuti osservare durante il regno di Massimiliano I. Non si tratta solo di una materializzazione, ma anche dell'attualizzazione di un sogno che prosegue in una duplice direzione. I mostri continuano a nascere nel mondo presente ma vengono collocati cronologicamente nel passato. I loro *Annali* (Lycosthenes), concepiti come quelli degli Antichi (Ossequente), iniziano dal momento della Caduta e terminano alla data di pubblicazione del libro.

La Germania e i paesi renani si specializzano nell'illustrazione di queste leggende, ma le raccolte più complete vengono compilate in Svizzera dopo il 1550. Lo zelo con cui l'erudizione degli umanisti raccoglie i casi fenomenali, traendoli dagli autori di ogni tempo come dalle più recenti opere di geografia, zoologia e medicina, corrisponde agli scatenamenti dei capricci eruditi di Bruegel, Mandyn e Huys nelle Fiandre.

Siamo di fronte non tanto a una conservazione dei fondi accumulati durante l'ultimo periodo fiammeggiante, quanto a una reviviscenza che si produce in diversi centri importanti,

fissando le basi di tutte le teratologie moderne. Dopo il Medioevo rinasce un Medioevo mostruoso, che si diffonde con il cedimento del «classicismo italiano» così come si era diffuso con il cedimento del «classicismo medioevale». In Francia l'influsso proveniente da Basilea e Zurigo si incrocia con quello di Anversa. Bizzarrie e grottesche rivivono dopo la leggiadria di Fontainebleau come già avevano fatto dopo la grazia di Reims. Il ciclo ricomincia con la favola (Boaistuau); ritorna integralmente nella scienza, legato al nome di uno dei medici più illustri (Ambroise Paré); lo si ritrova al tempo di Luigi XIV negli emblemi (Menestrier). Tutti i trattati sulla storia e l'origine dei mostri che appaiono nel frattempo in Italia e in Germania non fanno che riprodurre il mondo delle bizzarrie fiorito, da ultimo, all'incrocio di due epoche. Lo sviluppo riprende in nuovi insiemi e in un ambito più ristretto, tuttavia resta funzione di quello stesso meccanismo di rivoluzione ciclica – alimentata da ritardi locali – che è intervenuto nelle creazioni gotiche, e sotto l'influenza di quella stessa poesia dell'insolito che ha sempre esercitato un fascino sull'uomo. In entrambe i casi i risvegli sono sempre abitati dai prodigi.



Note

NOTE A «PREFAZIONE»

1. Per l'opposizione fra mondo romanico e gotico, si veda H. Focillon, *Art d'Occident. Le moyen âge roman et gothique*, Paris, 1938, pp. 211 sgg. (trad. it. *L'arte dell'Occidente*, Torino, 1987).
2. M. Dvorák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, p. 100.
3. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, Paris, 1986.
4. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, Mass., 1939, vol. II, pp. 453 sgg.
5. H. Focillon, *Art d'Occident*, cit., p. 282. Sebbene apparse prima dei *Mélanges Porter*, la cui pubblicazione è avvenuta con notevole ritardo, queste righe riassumono il pensiero più recente dell'autore.
6. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1981 (trad. it. *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, 1988).
7. Per l'irrealismo gotico, si veda la prefazione di A. Malraux al Catalogo della mostra della Bibliothèque Nationale di Parigi, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1955, p. VIII: «L'intenzione prima dei pittori fu ricercare nell'apparenza un mezzo per attingere il mondo irreal».

NOTE A «LA FINE DELLO STILE MONUMENTALE E IL RISVEGLIO CAROLINGIO NEI CANTIERI GOTICI»

1. Per il personaggio sotto arcata e l'arte dei fregi, si veda H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931 (trad. it. *Scultura e pittura romanica in Francia*, Torino, 1972).
2. L. (Lefrançois-)Pillon, *Le portail roman de la cathédrale de Reims*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1904, pp. 177 sgg.
3. R.H.L. Hamann-Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1949-1950, figg. 94 e 95.
4. J. Hubert, *L'art préroman*, Paris, 1938, figg. 167 e 169.
5. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, 1927, vol. II, pp. 319 sgg. Si veda anche E. Alp, *Die Kapitelle des XII. Jahrh. im Entstehungsgebiete der Gotik*, Freiburg im Breisgau, 1926, pp. 15 sgg.
6. D. Jalabert, *La flore gothique, ses origines, son évolution du XII^e au XIV^e siècle*, in «Bulletin monumental», 1932, pp. 181-246; dello stesso auto-

re si veda anche *La première flore gothique aux chapiteaux de Notre-Dame de Paris*, in «Gazette des Beaux-Arts», maggio 1931; e inoltre E. Lambin, *La flore des grandes cathédrales de France*, Paris, 1897.

7. Per i rapporti fra il pensiero del XIII secolo e la flora scolpita, si veda N. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, London, 1945, pp. 51 sgg.

8. D. Jalabert, *La flore gothique*, cit., p. 218.

9. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, vol. II, pp. 321 sgg.

10. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. II, p. 609.

11. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, vol. II, p. 318.

12. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, Paris, 1986, p. 124.

13. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, pp. 438 sgg.

14. L. (Lefrançois-) Pilon, *Les sculpteurs français du XII^e siècle*, Paris, 1931, p. 159, tav. VIII.

15. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, p. 15.

16. Si veda J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., fig. 636.

17. L. (Lefrançois-) Pilon, *Les sculpteurs français du XIII^e siècle*, Paris, s.d., p. 80.

18. Per questa evoluzione, si vedano le bellissime pagine di H. Focillon, *Art d'Occident*, cit., pp. 219 sgg.

19. L. Bréhier, *La cathédrale de Clermont au X^e siècle et sa statue d'or de la Vierge*, in «La renaissance de l'art français», VII, 1924, pp. 208 sgg., e J. Hubert, *op. cit.*, pp. 136 sgg.

20. E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, Paris, 1948, p. 23.

21. S. Crosby, *L'Abbaye Royale de Saint-Denis*, Paris, 1953, tavv. 21-25.

22. Si veda B. de Montesquiou-Fezensac, *Les portes de bronze de Saint-Denis*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1946, pp. 128-37.

23. *De Administratione*, cap. xxxiii.

24. Si veda J. Lejeune, *Trésors d'Art de la vallée de la Meuse*, Paris, 1951.

25. W. Sauerländer, *Beiträge zur Geschichte der «frühgotischen» Skulptur*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XIX, 1956, p. 2; L. Grodecki, *A propos de la sculpture française autour de 1200*, in «Bulletin monumental», 1957, pp. 116 sgg. Per i rapporti fra plastica monumentale e oreficeria, si veda anche H. Schnitzler, *Die romanische Goldschmiedebildnerei der Aachener Schreine*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», 1936, pp. 88-107.

26. E. Molinier, *Les arts mineurs du VIII^e au XI^e siècle*, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, vol. I, parte seconda, p. 852.

27. Gli apporti ottoniani ai capitelli di Saint-Germain-des-Prés sono stati scoperti da L. Grodecki (memoria inedita); si veda H. Focillon,

- Nouvelles recherches sur la sculpture du XI^e siècle*, in «Bulletin monumental», 1938, p. 46; L. Grodecki, *Les chapiteaux de Bernay*, in «Bulletin monumental», 1950, p. 65. La datazione attorno all'anno mille dei capitelli di Saint-Germain-des-Prés è messa in dubbio da J. Hubert (*Les dates de construction du clocher-porche et de la nef de Saint-Germain-des-Prés*, in «Bulletin monumental», 1950, pp. 69-84).
28. L. Grodecki, *Les chapiteaux de Bernay*, cit., p. 66; si veda anche F.G. Romo, *Teoria de la scultura romanica*, in «Revista de Ideas Esteticas», LIII, 1956, pp. 39 sgg.
29. H. Beissel, *Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms*, Mönchengladbach, 1904, tav. vi.
30. E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrh.*, München, 1924, p. 9.
31. A. Fuchs, *Die goldene Madonna des Bischofs von Paderborn*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 1918, 3-4, pp. 30 sgg, tav. iv.
32. Francoforte, Liebieghaus (Museum alter Plastik); si veda R. Hamann, *Studien zur ottonischen Plastik*, in «Städel Jahrbuch», 1930, p. 5, tavv. I e II.
33. Londra, National Gallery; si veda J. Hubert (*L'art préroman*, cit., p. 132 e tav. xxiii), che insiste sulla sorprendente esattezza di questa riproduzione. Per l'artista e la sua opera, si veda M.J. Friedländer, *Le Maître de saint Gilles*, in «Gazette des Beaux-Arts», aprile 1937, pp. 221-31.
34. S. Crosby, *op. cit.*, pp. 55-56, tav. 88.
35. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914-1926, vol. I, tavv. I.III e LIV; vol. II, tavv. VIII, XXVI e I.XX.
36. J. Baltrušaitis, *Villes sur arcatures*, in *Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de P. Lavedan*, Paris, 1953, pp. 31-40.
37. M. Rostovtzeff, *Hellenisch-römische Architekturlandschaft*, in «Römische Mitteilungen», 1911.
38. M. Lowrence, *City-gate Sarcophagi*, in «The Art Bulletin», 1927, figg. 1-5.
39. Parigi, Louvre; si veda G. Schlumberger, in «Monuments Piot», 1894, tav. xxiii.
40. S. Crosby, *op. cit.*, tavv. 14 e 15.
41. Si veda Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 10 voll., Paris, 1858-1868, vol. V, s.v. «Dais», pp. 2 sgg.
42. *Ibid.*, vol. VII, s.v. «Pinnacle», fig. a p. 184.
43. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, cit., il cap. «Une survivance de l'art hellénistique, le personnage sous arcade», pp. 63-76.
44. A. Boeckler, *Die romanischen Fenster des Augsburger Domes und die Stilwende vom 11. zum 12. Jahrh.*, in «Zeitschrift des deutschen Vereins

für Kunstwissenschaft», 1943, pp. 153 sgg.; L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947, p. 14.

45. O. von Gebhardt, *The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, London, 1883, tavv. ix e xiv; P. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927, tav. i.

46. A. Boinet, *La miniature carolingienne*, Paris, 1913, tav. cxxiv.

47. Colonia, Biblioteca della Cattedrale, cod. 12, *Evangelario di Hillinus*; si veda W. Vöge, *Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends*, Trier, 1891, fig. 18; R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse à l'époque romane*, Paris, 1929, p. 143, fig. 126; J. Hubert, *L'art préroman*, cit., p. 67, fig. 58.

48. P. Lauer, *Les enluminures romanes*, cit., tavv. xxxvii, liii e lxi.

49. A. Goldschmidt, *German Illumination*, Firenze-New York-Paris, 1928, vol. II: *Ottonian Period*, tavv. 29 e 99; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig, 1901, tav. xxxii; e, dello stesso autore, *Die Salzburger Malerei*, Leipzig, 1908, tavv. xiii, xxvii, lv, lvii, lix-lx, lxx, lxxii-lxxiii, xcii, cxv.

50. Ottone II (973-983) o Ottone III (983-1002); H. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aachen, 1886, tav. xxiii.

51. A. Goldschmidt, *German Illumination*, cit., vol. II, tavv. 52 e 58. *Codex Aureus* (Escorial, esc. 17) e *Libro di Pericopi* di Enrico III (Brema, cod. b. 21), ca. 1040.

52. B. da Costa Green, *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts*, New York, 1934, tav. 47.

53. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 8892; H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, tav. 9.

54. J.L. Fischer, *Das architektonische Problem der Glasmalerei*, in «Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei», 1914, pp. 100 sgg.

55. N. Westlake, *A History of Design in Painted Glass*, London, 1881, vol. I, tavv. iii e xii.

56. R. Crozet, *Le vitrail de la Crucifixion de la cathédrale de Poitiers*, in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1934, fig. 16.

57. F. Zschokke, *Die romanischen Glasgemälde des Straßburger Münsters*, Basel, 1942, figg. 5 e 6.

58. H. Wentzel, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin, 1951, fig. 74.

59. A. Haseloff, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1906, tavv. 4 e 6. Per gli arcaismi architettonici nelle vetrate, si veda E. Fradl-Kraft, *Architektur im Abbild ihrer Spiegelung in der Glasmalerei*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1956, pp. 7-13. L'autore, che presenta molti esempi concordanti con i nostri, non conosceva il nostro studio pubblicato nei *Mélanges Lavedan* (1953).

60. O. von Falke e H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt a.M., 1904, fig. 87.

61. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. IX, s.u. «Vitrail», p. 438, fig. 35.
62. Chanoine Bonenfant, *Notre-Dame d'Evreux*, Paris, 1939, tavv. xv e xvii.
63. N. Westlake, *op. cit.*, tavv. LXV-LXVIII; G. Ritter, *Les vitraux de la cathédrale de Rouen*, Cognac, 1926, tavv. XXVII-XI., I, II, LV-LVI.
64. Y. Delaporte e E. Houvet, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1924, tav. CCXXV.
65. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, cit., vol. II, fig. 792.
66. A. Schmarzow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, vol. III: *Darstellende Kunst*, Leipzig, 1922, tomo primo, p. 126; W. Dahem, *Gotische Glasfenster, Rhythmus und Strophienbau*, Berlin, 1922; M.T. Engels, *Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei*, Berlin, 1937, p. 49.
67. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, cit., p. 345.
68. H.G. Franz, *Neue Funde zur Geschichte des Glasfensters*, in «Forschungen und Fortschritte», XXIX, 1955, pp. 306-12.
69. Si veda S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris, 1912, tav. 37-5 (Vienne); tav. 38-1 (Saint-Rustice); tav. 180-3 (Avenches); tav. 200-5 (Brotonne); tav. 201-7 (Ivonans).
70. C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs Anfrage*, Berlin, 1919, vol. III, tomo terzo, tav. CXXXVIII, n. 433 b.
71. R. Delbrück, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, tav. 30.
72. A. Boinet, *op. cit.*, tav. xxvii, *Evangelario* detto di san Gosselino, secondo quarto del IX secolo; G. Leidinger, *Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, München, 1921-1925, vol. II, tav. 92 (eseguito nell'870).
73. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, cit., tav. III, manoscritto di Niedermünster, fine del X secolo.
74. Monaco, Clm. 13601; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, cit., tavv. XII-XVI.
75. Biblioteca Vaticana, Ottob., lat. 74; A. Goldschmidt, *German Illumination*, cit., vol. II, tav. 78.
76. H. Oidtmann, *Rheinische Glasmalerei*, Düsseldorf, 1912, vol. I, fig. 105.
77. Ravenna, Museo Nazionale; si veda A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, 1901, vol. I, fig. 422.
78. Cambrai, 327; A. Boinet, *op. cit.*, tav. cix; *Catalogue de l'Exposition des manuscrits à peintures du VII^e au XII^e siècle à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1954, n. 70.
79. N. Westlake, *op. cit.*, tav. xxxix b, B. Rackham, *The Ancient Glass of Canterbury Cathedral*, London, 1949, pp. 47-49, tavv. 9-II e IV.

80. *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, vol. III: *Algérie*, Paris, 1911 e 1925, n. 211 (Mrikeb-Thala).
81. L. Grodecki, *A propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points de l'iconographie mosane*, in *Art mosan*, «Bibliothèque générale de l'École des Hautes Études», sezione sesta, Paris, 1953, pp. 161-70.
82. O. von Falke e H. Frauberger, *op. cit.*, tav. 78.
83. E.J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Bern, 1952. Per l'origine complessa, orientale e antica, e le cosmogonie dei rosoni gotici, si veda H.J. Dow, *The Rose-Window*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1957, pp. 248 sgg. J. Lafond, presentando il rosone occidentale di Notre-Dame di Parigi (ca. 1220), prende in esame la conformità dei temi cosmografici complessi, basati sulle corrispondenze dei soggetti e dei numeri, con la geometria delle vaste aperture circolari (*Corpus Vitrearum Medii Aevi. France*, Paris, 1959, vol. I, pp. 19 e 25).
84. Sens, Notre-Dame e Sainte-Chapelle a Parigi, Saint-Julien-du Sault, Clermont-Ferrand, Angers, Saint-Urbain a Troyes, Friburgo in Brisgovia, Colonia, Heiligenkreuz. Per la propagazione del quadrilobo islamico, già presente nella decorazione in gesso di Samarra (IX secolo), si veda G. Marçais, *Le carré polylobé, histoire d'une forme décorative de l'art gothique*, in «Études d'art publiées par le Musée des Beaux-Arts d'Alger», I, 1945, pp. 67-78; J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 93 sgg. La versione orientale del quadrilobo si può osservare, anteriormente a questa serie, in un manoscritto di Ratisbona del 983-994 (A. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum*, Freiburg in Breisgau, 1896, fig. 21) e in una Bibbia salisburghese anteriore al 1195 (G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, cit., tav. II).
85. Lione, Clermont-Ferrand, Strasburgo, Saint-Dié, Niederhaslach, Erfurt, Meissen, Mönchengladbach.
86. S. Reinach, *op. cit.*, figg. 199-4 e 202-1, 201-7 e 202-3, mosaici di Saint-Romain-en-Gal a Lione e Ivonans.
87. Biblioteca Vaticana, Ottob., lat. 74; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, cit., tav. xx.
88. Y. Delaporte e E. Houvet, *op. cit.*, tavv. xv, xxii, xi, lxxii, lxxxvii, ccxlv.
89. B. Rackham, *op. cit.*, tavv. 23-25.
90. L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, cit., Paris, 1947, tav. 23.
91. Y. Delaporte e E. Houvet, *op. cit.*, tav. CLXXX.
92. Solo le vetrate renane e germaniche collocano spesso le grandi figure nei riquadri formati dalla combinazione di diversi medaglioni sovrapposti; si veda H. Wentzel, *op. cit.*, figg. 11, 18, 78-80, 92.
93. Rappresenta un'eccezione alla regola l'esempio di Tours, con i medaglioni collocati nelle finestre alte.
94. L. Grodecki, *Vitraux des églises de France*, cit., pp. 25 sgg.

95. H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, ms. 1186 de l'*Arsenal*, Paris, s.d.
96. Distribuite fra Toledo, New York, Parigi, Oxford, Londra e Vienna; si veda A. de Laborde, *La Bible moralisée illustrée*, Paris, 1911-1927.
97. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 1098; H. Omont, *Vie et histoire de saint Denys*, Paris, 1907 (si vedano le tavv. v, viii, xvii, xix, xxi e xxv).
98. Manchester, Ryland's Library; si veda A. Haseloff, *La miniature des XIII^e et XIV^e siècles*, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, vol. II, parte prima, p. 334, fig. 253. L'autore segnala un altro *Salterio* (Londra, British Museum, Egerton, 2652) con la medesima composizione, il quale tuttavia comprende un solo quadrilobo per pagina invece di due.
99. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 12834 (ca. 1270); G. Witzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig, 1907, p. 18, tav. II.
100. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 2813, 20290 e 166, *Grandes chroniques de France* (1375-1379), *Bible historique* (ca. 1380) e *Bible historiée* (ca. 1410), per esempio.
101. Si veda H. Focillon, *Art d'Occident*, cit., p. 268.
102. P. Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1910, pp. 330 sgg. Nel nostro *Moyen âge fantastique* (cit., pp. 143 sgg.) abbiamo paragonato questa terminologia e questa pratica a certe tradizioni orientali.
103. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 89-92.
104. *Breviario* detto di Filippo il Bello, fine del XIII secolo (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1023), *Decretum* di Graziano, terminato nel 1288, a Parigi (Tours, 558), *Ore* di Norimberga e *Somme le Roy* di Millar; si veda E.G. Millar, *An Illuminated Manuscript of la Somme le Roy, attributed to the Parisian Miniaturist Honoré*, Oxford, 1953, tavv. I-IV, XVI-XVIII, XX.
105. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 2813.
106. A. Sousse e a Oudna, per esempio; si veda *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, vol. II: *Tunisie*, Paris, 1913, nn. 139-1 e 376.
107. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1203, c. 3v.
108. A. Boinet, *op. cit.*, tavv. VIII, XIV-XV, XX, XXIV; si veda inoltre C. Nordenfalk (*Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg, 1938, pp. 189-92, tavv. 64-71 e 74-76), che studia in particolare il tema dell'uccello associato alla pianta nella decorazione delle tavole di canone.
109. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 266; A. Boinet, *op. cit.*, tav. XXXIV.
110. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. I; *ibid.*, tav. I.III.

111. C. Gaspar e F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1937, tav. I.XVI.

NOTE A «PERSISTENZA ROMANICA NELL'ARTE GOTICA»

1. B. de Montfaucon, *Les monuments de la monarchie française*, Paris, 1729, vol. I, tav. VII, riprodotta in R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, in «Monuments Piot», VIII, 1902, fig. 7.
2. Per la storia del tema, si veda D. Jalabert, *Les sirènes, de l'origine antique à l'art roman*, in «Bulletin monumental», 1936, pp. 436 sgg.
3. E. Chartraire, *La cathédrale de Sens*, Paris, s.d., pp. 53-55; J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., figg. 372-73, 699.
4. Dobbiamo questi due esempi a Jean Bony.
5. M. Aubert, *Église de Luchaux*, negli Atti del *Congrès archéologique d'Amiens*, 1937, pp. 46-47.
6. E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI^e et au XII^e siècles*, Paris, 1894, tavv. LXVI-LXIX, LXXI-LXXII, LXXXVI, XCI-XCII; E. Moreau-Nélaton, *Églises de chez nous. Arrondissement de Soissons*, Paris, 1914, figg. 23, 359-60, 362-63.
7. E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, tavv. LXXIII, LXXVII; E. Moreau-Nélaton, *Églises de chez nous. Arrondissement de Château-Thierry*, Paris, 1913, figg. 674-82, 909-19.
8. C. Seymour, Jr., *Notre-Dame of Noyon*, New Haven, 1939, pp. 168 sgg.
9. H. Adenauer, *Die Kathedrale von Laon*, Düsseldorf, 1934, pp. 70-71.
10. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, cit., vol. II, p. 317, fig. 919.
11. L. Demaison, *Album de la cathédrale de Reims*, Reims, 1899, tavv. 289-90, 292, 295; si veda anche *Congrès archéologique de Reims*, 1911, vol. I, tav. a p. 32.
12. Il centauro del sarcofago di Iovinus del Musée Saint-Denis di Reims; si veda E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1927, tav. 2.
13. Adams, *Recueil de sculptures gothiques*, Paris, 1856, tav. 154.
14. J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique*, Paris, 1929, vol. I, tav. 34.
15. Si veda P. Deschamps, *Études de la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, in «Bulletin monumental», 1925, pp. 79-81.
16. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, cit., vol. I, tavv. VII-VIII. La rilegatura è divisa fra la Biblioteca Vaticana e il Victoria and Albert Museum di Londra.
17. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., p. 54.

18. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 41 e fig. 16.
19. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, cit., vol. I, tavv. I e III; J. de Borchgrave d'Altena, *A propos de l'ivoire de Genoels-Elderen*, in «Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire», 1946, pp. 29-49.
20. A. Baird, *The Shrine of S. Hadelin*, in «The Burlington Magazine», 1917, tavv. 1-11; J. de Borchgrave d'Altena, *Notes au sujet de la châsse de saint Hadelin*, in «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», XX, 1951, pp. 15-27. P. Deschamps (*op. cit.*, p. 57) segnala il medesimo motivo su un *antependium* d'oro del 1004 circa dell'abbazia di Saint-Vannes presso Verdun.
21. Rilievo incrostatato nell'atrio della chiesa di Notre-Dame a Maas-tricht, XII secolo.
22. J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934, pp. 64 sgg.
23. Ambone proveniente da San Giovanni a Como (ora nei Musei Civici); R. Jullian, *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, 1945 e 1949, p. 94 e tav. xxx, 5.
24. *Ibid.*, p. 107.
25. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., fig. 747.
26. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, cit., vol. II, p. 455 e figg. 1-2.
27. Si veda B. de Montfaucon, *op. cit.*, vol. I, tavv. VII, XVII-XVIII.
28. E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, cit., tav. 35.
29. M. Schapiro, *The Sculpture of Souillac*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, cit., vol. II, p. 366, figg. 10-11.
30. E. Mâle, *Notre-Dame de Chartres*, cit., tavv. 64, 66, 82.
31. P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de saint Louis*, Firenze-Pari, 1922, tav. 27.
32. J. Roussel, *op. cit.*, vol. I, tav. 13.
33. D. Jalabert, *Le tombeau gothique. Recherches sur les origines de ses divers éléments*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», 1934, pp. 11-30 e figg. 24-25 e 34. Si veda inoltre E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 402.
34. D. Jalabert, *Le tombeau gothique*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», 1933, pp. 145-66.
35. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, cit., pp. 197-211 (trad. it. cit.). Per i discenti gotici di queste cariatidi acrobatiche, si veda C. Seymour, Jr., *XIIIth Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid*, in «Gazette des Beaux-Arts» (*Mélanges Henri Focillon*), 1947, pp. 163-82.
36. M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, Firenze-Pari, 1929, tav. 71.

37. A. de Baudot, *La sculpture française au moyen âge et à la Renaissance*, Paris, 1884, tav. v.
38. Per i rapporti fra le scene rappresentate sulle mensole e la leggenda dei santi che sostengono, si veda E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, cit., p. 287.
39. Si veda Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. III, s.v. «*Clef d'arc ogive*», pp. 257 sgg.; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, cit., vol. II, pp. 308 sgg.
40. Saint-Leu-d'Esserent, Aizy, Dhuizel, Quesmy, Namps-au-Val; si veda E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, tavv. xxvi e xlvi.
41. C. Seymour, Jr., *Têtes gothiques de la cathédrale de Noyon*, in «*Gazette des Beaux-Arts*», 1937, pp. 137 sgg.
42. E. Lefèvre-Pontalis, *op. cit.*, tav. lvii; e, dello stesso autore, *Église de Chars*, in «*Bulletin monumental*», 1901, fig. 10.
43. E. Lefèvre-Pontalis, *Diocèse de Soissons*, cit., tavv. li e liv.
44. *Ibid.*, tav. xlii, e *Église de Chars*, cit., fig. 4.
45. *Congrès archéologique de Paris*, 1919, pp. 22-23.
46. E. Lefèvre-Pontalis, *Diocèse de Soissons*, cit., tav. lxxix.
47. *Ibid.*, tav. lxxii.
48. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. II, fig. 246.
49. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. III, fig. 6.
50. Adams, *op. cit.*, tav. 75.
51. E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, fig. 132; J. de Baye, *Époque des invasions barbares*, Paris, 1889, tav. viii, fig. 3 a.
52. Per la storia del doccione prima del Medioevo, si veda F. Baumgarten, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*, in «*Freiburger Münsterblätter*», III, 1907, pp. 1-28.
53. O. Jahn, *Die ficoronische Cista*, Leipzig, 1852, p. 24. L'autore presenta una serie di esempi analoghi.
54. H. von Rohden, *Die antiken Terracotten*, vol. I: *Die Terracotten von Pompeji*, Stuttgart, 1880, fig. 5, tavv. iv, vi-viii; M. Espérandieu, *Fouilles de la Croix-Saint-Charles au Mont-Auxois (Alésia)*, in «*Bulletin archéologique*», 1912, tav. xxvii.
55. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. VI, s.v. «*Gargouille*», pp. 21 sgg. Per i doccioni di Laon, si veda anche L. Broche, *La cathédrale de Laon*, Paris, 1926, p. 85; per i doccioni di Notre-Dame di Parigi, si veda L.B. Bridaham e R.A. Cram, *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1930, tav. 24.
56. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17716; A. Haseloff, *La miniature dans les pays cisalpins*, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, vol. II, parte prima, p. 308 e fig. 234; P. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, cit., pp. 140-42, tavv. xlvi-xlvii.

57. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 796; P. Lauer, *op. cit.*, p. 35, tav. xli, 2.
58. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1359; si veda M. Prou, *Dessins du XI^e siècle et peintures du XIII^e siècle*, in «Revue de l'art chrétien», 1890, pp. 122-28, tavv. v-vi.
59. Si veda J. Porcher, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle. Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1955, p. 5, e *L'enluminure française*, Paris, 1959, in cui «l'apogeo romanico» viene situato fra il 1100 e il 1230.
60. Parigi, Arsenal, 1086; H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, cit., tavv. xxii, xxxv, xxxviii.
61. H. Omont, *Psautier de saint Louis, ms. lat. 10525 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1902, tavv. i-xxiv, xxix-xlii.
62. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., p. 81, fig. 55.
63. Admont, 128; P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark*, in *Beschreibendes Verzeichnis*, Leipzig, 1911, vol. IV, tav. xxi, 4 (ms. francese, metà del XIII secolo).
64. K. Escher, *Die Miniaturen in Baseler Bibliotheken*, Basel, 1917, n. 66, tav. xvii, 3 (ms. parigino, metà del XIII secolo).
65. E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty. A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, Oxford, 1927, vol. I, n. 36, tav. lxxxvii (ms. di Pontigny, XIII secolo).
66. Orléans, 144; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1937, vol. I, pp. 252 sgg., tav. xxiv.
67. K. Escher, *op. cit.*, n. 60, tav. xviii, 2 (prima metà del XIII secolo), e n. 340, tav. xviii, 1 (ultimo terzo del XIII secolo); G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, serie terza, London, 1901 (metà del XIII secolo; Royal 2 B II); Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques de France*, Paris, 1924, tav. xlviii (*Messale* di Sainte-Corneille a Compiègne, prima metà o metà del XIII secolo; Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17318). Si vedano anche il cosiddetto *Salterio* di Bianca di Castiglia (Parigi, Arsenal, 1186, c. 150v) e il *Salterio* all'uso di Parigi (prima metà del XIII secolo; Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1392, c. 31).
68. F. Landsberger, *Der St. Galler Folchart-Psalter, eine Initialstudie*, St. Gallen, 1912, p. 12, figg. 3-5.
69. K. Escher, *op. cit.*, n. 61, tav. xvii, 1.
70. Berlin, Ham. 553; E.H. Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, Berlin, 1916, vol. III, tav. 250 (VIII secolo).
71. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17318, cc. 35, 38, 228, 245v, 268v.
72. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 19093; H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, tav. 12.

73. *Ibid.*, pp. 26-29, 130-33, 267; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937, pp. 278-80.
74. A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburg, 1926, tav. XIII.
75. Per la storia di questo motivo, si veda J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 134-36.
76. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, cit., pp. 219-28.
77. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, cit., p. 359; R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931, p. 99; J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, cit., pp. 17-18.
78. Moissac, Monsempron, Ripoll, Souillac, Tolosa.
79. M. Shapiro (*op. cit.*, p. 375, nota 9) segnala a proposito della composizione di Souillac i manoscritti della Bibliothèque Nationale di Parigi, lat. 8 e 254 e del British Museum, Harley 4951.
80. H. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Würzburg, 1926, tav. xxiii, 6, e lxxxvii, 3.
81. Si veda J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., figg. 420, 450, 490-91.
82. H. Hahnloser, *op. cit.*, p. 64.
83. J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit., figg. 61-62, 427.

NOTE A «LA PERIFERIA ROMANICA: ANACRONISMI E STABILITÀ»

1. Per le persistenze e i risvegli della plastica romanica nel Sud della Francia e in Spagna, si veda J. Baltrušaitis, *La troisième sculpture romane*, in *Mélanges Gantner, Formositas romanica*, Frauenfeld, 1958, pp. 46-84.
2. Si veda R. Hamann, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1924.
3. H. Karlinger, *Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augsburg, 1926, p. 62 e tavv. 79, 88-89.
4. *Ibid.*, p. 71 e tavv. 111-15.
5. *Ibid.*, p. 98 e tavv. 147-51.
6. F. Novotny, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien, 1930, figg. 40, 62 e 65.
7. L. Réau, *Les sculptures romanes de l'abside de Schöngraben en Autriche*, in *Mélanges Martroye*, Paris, 1940, pp. 275-88, tavv. XII-XIV.
8. F. Ottmann, *Die romanischen Skulpturen am Riesentor der Wiener Stephanskirche*, in «Jahrbuch der K.K. Zentralkommission für Denkmalspflege», 1905, pp. 9-26; F. Novotny, *op. cit.*, pp. 41 sgg., tavv. 30-31.
9. J. von Klein, *Die Kirche zu Grossenlinden*, Giessen, 1857; R. Hamann,

Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, vol. I: *Südfranzösische Proto-renaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, Marburg, 1923, figg. 1 e 7-10.

10. J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen, 1907, figg. 15, 22-23, 70, 72-73; e, dello stesso autore, *Romanische Bauornamentik in Süddeutschland*, Straßburg, 1916, pp. 67 sgg., tav. XL.

11. W. Weisbach, *Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme*, in «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», III, 1941, pp. 110-30.

12. R. Will, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace*, Strasbourg-Paris, 1955, tav. xxxvii.

13. K. Escher, *Der Skulpturenzyklus im Chor des Basler Münsters und seine Deutung*, in «Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde», 1921, pp. 165 sgg.

14. R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Osten*, in «Wallraff-Richartz Jahrbuch», 1926-1927, pp. 50 sgg.

15. F. Panzer, *Der romanische Bildfries am südlichen Chorumgang des Freiburger Münsters und seine Deutung*, in «Freiburger Münsterblätter», II, 1906, pp. 1 sgg.; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt a.M., 1926, p. 11 e tavv. 19-22.

16. J. Baum, *Zur Bedeutung der romanischen Steinbildnerei im Dome zu Chur*, in «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», 1934, p. 114 e fig. 4.

17. J. Hecht, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*, Basel, 1928, tavv. 211-13 e 217-18; K. Escher, *Die Münster Schaffhausen, Chur und St. Gallen*, Frauenfeld, 1932, p. 37.

18. In questa rapida rassegna non abbiamo considerato i monumenti la cui datazione risulta molto controversa.

19. R. Schnyder, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterziariensklosters St. Urban*, Bern, 1958.

20. R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst*, vol. II: *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrh.*, Marburg, 1923.

21. I. Hoefelmayer-Straube von Wutöschingen, *Ják und die normannische Ornamentik in Ungarn*, Zürich, 1954.

22. J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, cit., fig. 15.

23. H. Karlinger, *op. cit.*, tav. 157.

24. E.I. Seaver, *Some Examples of Viking Figure Representation in Scandinavia and the British Isles*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, Mass., 1939, vol. II, p. 598, fig. 14.

25. H. Karlinger, *op. cit.*, tavv. 152 e 156; E.I. Seaver, *op. cit.*, fig. 13.

26. H. Karlinger, *op. cit.*, tav. 182; G. Troescher, *Ein bayerisches Kirchenportal und sein Bildkreis*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1954.

27. P. Gould, *La sculpture romane en Basse-Normandie*, Paris, 1954 (opera dattiloscritta), figg. 13 a e 93 a; G. Zarnecki, *English Romanesque Sculpture, 1066-1140*, London, 1951, fig. 4; per l'origine e il repertorio del tema della maschera sugli archi, si veda inoltre F. Henry e G. Zarnecki, *Romanesque Arches Decorated with Human and Animal Heads*, in «Journal of the British Archaeological Association», 1957-1958.
28. D. Wattenbach, *Die Kongregation der Schottenklöster in Deutschland*, in «Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst», 1856, p. 52.
29. P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn*, Düsseldorf, 1905, figg. 26-27.
30. R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marburg, 1924, fig. 19.
31. J. Klein, *Die romanische Steinplastik des Niederrheins*, Straßburg, 1916, tav. xxx.
32. R. Will, *op. cit.*, tav. xli.
33. J. Klein, *op. cit.*, tav. xxxii. H. Weigert presenta una lista dei capitelli che si riallacciano più o meno alla serie della Champagne (*Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1936, pp. 43 sgg.), classificandoli come appartenenti alla «seconda fase» dell'arte romanica tardiva, sviluppatasi nella prima metà del Duecento.
34. C. Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, s.d., tav. xxxvi; H. Maurer, *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale Saint-Pierre in Genf*, Basel, 1952.
35. R. Hamann, *Die Kapitelle im Magdeburger Dom*, in «Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen», 1909, figg. 17-19, 58, 63, 65, 77, 92, 107, tavv. B e C.
36. A. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil*, Berlin, 1902, tav. a p. 38.
37. A. Weese, *Der Dom zu Bamberg*, München, 1898, tavv. 16 e 18.
38. R. Hamann, *Die normannische Invasion*, cit., figg. 154, 157-58.
39. L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne*, Paris, 1910, fig. 23.
40. H. Karlinger, *op. cit.*, tav. 55.
41. R. Hamann, *Die normannische Invasion*, cit., fig. 250.
42. *Ibid.*, fig. 232; H. Beseler e H. Roggenkamp, *Die Michaelskirche in Hildesheim*, Berlin, 1954, pp. 67 sgg., fig. 46.
43. C. Singer, *The Scientific Views and Visions of Saint Hildegard*, in *Studies in the History and Method of Science*, Oxford, 1917, vol. I, pp. 1-55; H. Liebenschütz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, in «Studien der Bibliothek Warburg», XVI, 1930. I testi sono pubblicati nella *Patrologia Latina* del Migne, vol. CXCvii.
44. I – *Liber Scivias* di Wiesbaden (già Landesbibliothek, cod. I); si vedano L. Baillet (*Les miniatures du Scivias conservé à Wiesbaden*, in «Monuments Piot», XIX, 1911, pp. 133 sgg.) e M. Böckler (*Hildegard von*

Bingen, *Wisse die Wege, Scivias*, Salzburg, 1954), che fornisce una ricca bibliografia. Baillet ritiene che il manoscritto sia stato eseguito durante la vita della badessa, fra il 1160 e il 1180. Secondo C. Singer (*op. cit.*, pp. 7 sgg.) tali date vanno spostate in avanti: santa Ildegarda avrebbe potuto controllare solo la prima fase della preparazione del volume. Secondo F.W.E. Roth (*Die Codices des Scivias der Hl. Hildegard in Heidelberg, Wiesbaden und Rom...*, in «Quartalblätter des Historischen Vereins für Hessen», 1887) il manoscritto non è anteriore al 1200. II – *Liber Scivias* di Heidelberg (Sal. X, 16), inizi del XIII secolo; si veda A. von Oechelhauser, *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg*, Heidelberg, 1887, vol. I, pp. 75-107, tavv. 11-16. III – *Liber divinorum operum simplicis hominis* (Lucca, ms. 1942), metà del XIII secolo; riproduzioni in C. Singer, *op. cit.*, tavv. VII-IX e XI.

45. Si veda J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939.

46. *Paradiso*, xxviii.

47. A. Peltzer, *Deutsche Mystik und deutsche Kunst*, Straßburg, 1899, pp. 39-40. Il testo concorda con l'immagine del manoscritto di Wiesbaden; si veda L. Baillet, *op. cit.*, fig. 2.

48. Conosciamo il manoscritto da alcuni disegni ricopiati e qualche foglio volante che si riallaccia alla sua scuola. Si veda A. Straub e G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Strassburg, 1901; A. Marignan, *Études sur le manuscrit de l'Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1910; H. Flamm, *Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1914, pp. 152 sgg.; O. Gillen, *Ikongraphische Studien zum Hortus Deliciarum*, in «Kunstwissenschaftliche Studien», IX, 1931; J. Walter, *Aurait-on découvert des fragments de l'Hortus Deliciarum?*, in «Archives alsaciennes d'histoire de l'art», 1931, pp. 5 sgg.; J.-G. Rott, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1945; J. Walter, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1952.

49. H. Hahnloser, *op. cit.*, Wien, 1935, figg. 18 e 20.

50. Secondo J. Walter (*Hortus Deliciarum*, cit., pp. 19 sgg.) la confezione del manoscritto sarebbe durata trent'anni, ovvero dal 1175 al 1205 circa; secondo F. Zschokke (*op. cit.*, pp. 55-60) l'intero manoscritto, considerata la sua uniformità stilistica, sarebbe stato eseguito attorno al 1205.

51. Zwettl, cod. 180; M. Bernards, *Speculum Virginum*, Köln, 1955, tav. I; si veda inoltre C. Nordenfalk, *L'Enluminure*, in *La Peinture romane*, Lausanne, 1958, pp. 160-61.

52. A. Haseloff, *Die Glasmalerei der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1906, tav. 12.

53. H.J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Bern, 1952.

54. *Ibid.*, p. 45, nota 88.

55. P. Clemen, *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf, 1905, fig. 346 e tav. 33.

56. *Österreichische Kunsttopographie*, vol. I: *Politisches Bezirk Krems*, Wien, 1907, pp. 234 sgg., figg. 143-47; *Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 1912, figg. 134-42.

57. J. Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Wien, 1928, pp. 115 sgg., tavv. 53, 56-58; E.W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951, p. 115 e figg. 215, 218-20.

58. W. Schmitz, *Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 1897, pp. 98-102; R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, Berlin, 1897, vol. II, pp. 47-48.

59. Vienna, cod. 507; J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses», XXIII, 1902, p. 324, tavv. xxvii-xxviii; H.J. Hermann, *Die deutschen romanischen Handschriften*, in «Beschreibendes Verzeichnis», N.F., II, 1926, pp. 352-62, figg. 215-16 e 218, tavv. xxxix-xliii.

60. G. Swarzenski (*Die Salzburger Malerei*, cit., pp. 70, 105-106) osserva l'estrema rarità di uccelli e di draghi che, ricoperti dello stesso colore, si confondono con gli ornamenti.

61. Salisburgo, ms. 19; H. Tietze, *Die illuminierten Handschriften in Salzburg*, in «Beschreibendes Verzeichnis», II, 1905, fig. 6.

62. P. Buberl, *op. cit.*; si veda la sezione sui manoscritti duecenteschi di Salisburgo, figg. 191, 194-95, 198-99 e 201; F. Milcke, *Ein wertvoller Niederösterreichischer Kodex des XIII. Jahrh.*, in «Zeitschrift für Bücherfreunde», 1909, fig. 2.

63. H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in den Ländern am Rhein, Main und Donau*, Berlin, 1936, tavv. 29-30, 68, 74, 147, 181, 187, 202; R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden, 1906, figg. 74-75.

64. Heidelberg, Sal. X, 20; A. von Oechelhauser, *op. cit.*, vol. I, tavv. 18, 11, 2.

65. Monaco, Clm. 3900; H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften*, cit., tav. 179, fig. 971 b.

66. Coll. Dyson Perrins; *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Illuminated Manuscripts*, London, 1908, tav. 66.

NOTE A «LA PERIFERIA ROMANICA: ANACRONISMI ED EVOLUZIONE»

1. G. Zarnecki, *Later English Romanesque Sculpture, 1140-1210*, London, 1953.

2. A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, Cambridge, 1951, figg. 163-66; e, dello stesso autore, *Wells Capitals*, Wells, 1956.

3. E. Prior e A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*, Cambridge, 1912, figg. 247-48, 250, 252, 259.

4. R.W. Billings, *Cathedral Church of Durham*, London, 1843, tav. LXXIII.
5. E. Prior e A. Gardner, *op. cit.*, figg. 207-208, 210, 212.
6. A. Loisel, *La cathédrale de Rouen*, Rouen, s.d., figg. alle pp. 33 e 45.
7. C.J.P. Cave, *The Roof Bosses of Peterborough Cathedral*, in «Archaeologia», 1938, tav. LXXXI a.
8. C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, Cambridge, 1948, figg. 3-4; G. Zarnecki, *Later English Romanesque Sculpture, 1140-1210*, cit., p. 45, fig. 110.
9. C.J.P. Cave, *The Roof Bosses in Canterbury Cathedral*, in «Archaeologia», 1934, tav. VIII, figg. 1-2; e, dello stesso autore, *Roof Bosses in Medieval Churches*, cit., fig. 1.
10. *Ibid.*, cap. v, «Heads», pp. 6 sgg.
11. *Ibid.*, fig. 300.
12. C. Seymour, Jr., *Notre-Dame of Noyon*, cit., fig. 114.
13. C.J.P. Cave, *The Roof Bosses in Canterbury Cathedral*, cit., tav. IX, figg. 2-3.
14. C.J.P. Cave, *The Roof Bosses of Lincoln Cathedral*, in «Archaeologia», 1935, p. VIII, fig. 4, p. x, figg. 1-2 e 7.
15. F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, pp. 40 sgg., tav. 18; H.S. Crawford, *Handbook of Carved Ornament from Irish Monuments of Christian Period*, Dublin, 1926, fig. 11 a.
16. C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, cit., figg. 227-30; R.P. Howgrave-Graham, *Westminster Abbey. Various Bosses and Corbels of the Thirteenth Century*, in «The Journal of the British Archaeological Association», 1943, fig. 12.
17. C.J.P. Cave e N. Pevsner, *Medieval Carving in Exeter Cathedral*, London, 1953, tavv. 22-23.
18. E. Prior e A. Gardner, *op. cit.*, figg. 39, 251, 268, 270, 274.
19. *Congrès archéologique de Caen*, 1908, vol. I, figg. alle pp. 158-60; E. Lambert, *Les écoinçons de Bayeux*, in *Särtryck ur Studies tillägnade Henrick Cornell*, Stockholm, 1950.
20. E.W. Tristram, *English Medieval Wall Painting. The Thirteenth Century*, Oxford, 1950, tavv. 73, 210 e tavv. suppl. 23, 41, 54, 57, 73.
21. T. Borenus, *The Painted Ceiling in the Nave of Peterborough Cathedral*, in «Archaeologia», 1937, pp. 247-309; F. Nordström, *Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grossetête*, in «The Art Bulletin», 1955, pp. 243-59. Se il drago con ali di pipistrello (T. Borenus, *op. cit.*, tav. XCI, 5) non è stato ridipinto in occasione dei numerosi rifacimenti, il soffitto non può essere anteriore alla metà del XIII secolo.
22. E. Wallet, *Description d'une crypte et d'un pavé de mosaïque de l'ancienne église de Saint-Bertin à Saint-Omer*, Douai, 1843; H. Stern, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, vol. I: *Gaule-Belgique*, Paris, 1957, tavv. I-I.VI.

23. E. Wallet, *Description du pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1847.
24. E. Hutton, *The Cosmati. The Roman Marble Workers of the XIIIth and XIIIth Centuries*, London, 1950, p. 55.
25. H. Shaw, *Specimens of Tile Pavements*, London, 1858, tav. 1.
26. E. Amé, *Les carrelages du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1859, pp. 68 sgg.; L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne*, Lyon, 1905, pp. 75 sgg.
27. E. Amé, *op. cit.*, pp. 99 sgg.; L. de Vesly, *La céramique ornementale en Haute-Normandie pendant le Moyen Âge et la Renaissance*, Rouen, 1913.
28. A. Ramé, *Étude sur les carrelages historiés du XII^e au XVII^e siècle en France et en Angleterre*, Strasbourg, 1855, p. 53; il testo figura in Dom E. Martène, *Thesaurus novus anecdotorum*, Parisiis, 1717, vol. V, p. 1308. Per le invettive di san Bernardo contro i pavimenti istoriati, si veda Migne, *Patrologia Latina*, vol. CLXXXII, col. 914; M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, cit., vol. I, p. 313.
29. Comunicazione di M. Mathon, in «Bulletin du Comité historique des monuments écrits de l'histoire de France», 1850, p. 189; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1920, vol. II, p. 810.
30. «Annales archéologiques», X, 1850, tavv. alle pp. 233 e 305; XI, 1851, tavv. alle pp. 16 e 65; XII, 1852, tav. a p. 13.
31. J. Hope e H. Brakspear, *The Cistercian Abbey of Beaulieu in the County of Southampton*, in «The Archaeological Journal», 1906, pp. 180 sgg., tavv. XVI-XVIII.
32. P.B. Clayton, *The Inlaid Tiles of Westminster Abbey*, in «The Archaeological Journal», 1912, pp. 36-73.
33. H. Shaw, *op. cit.*, tavv. VII-XII, XIII-XXII, XXIV; si veda L. Haberly, *Medieval English Paving Tiles*, Oxford, 1937.
34. A. de Caumont, *Notes provisoires sur quelques pavements céramiques du moyen âge*, in «Bulletin monumental», 1850, pp. 386-90; A. Ramé, *Saint-Pierre-sur-Dives*, in «Annales archéologiques», XII, 1852, pp. 281-93; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, cit., p. 255.
35. M. Espérandieu, *Carreaux vernissés découverts aux Châtelliers*, in «Bulletin archéologique», 1892, pp. 1-16, tav. II.
36. Nn. 17-21 della classificazione in W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, Münster, 1931.
37. I. Yoshikawa, *L'Apocalypse de Saint-Savin*, Paris, 1939, pp. 139 sgg.
38. L. Delisle e P. Meyer, *L'Apocalypse française du XIII^e siècle (Bibliothèque Nationale, fr. 403)*, Paris, 1900; M.R. James, *The Apocalypse in Latin and French (Bodleian Douce 180)*, Oxford, 1922; e, dello stesso autore, *The Apocalypse in Latin, Ms. 10 in the Collection of Dyson Perrins*, Oxford, 1927, e *The Apocalypse in Art*, London, 1931. R. Freyhan (*Joachism and*

the English Apocalypse, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1955, pp. 234 sgg.), che mette in relazione lo sviluppo delle *Apocalissi* inglesi con la diffusione del pensiero di Gioacchino da Fiore, abbassa la datazione di questi prototipi al 1255-1260.

39. M.R. James, *The Trinity College Apocalypse*, London, 1909.

40. Da confrontare con il Beatus di Madrid (B. 31), ca. 1047; W. Neuss, *op. cit.*, tav. LXXIX, fig. 116.

41. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 8865, cc. 36v e 42v; il manoscritto proviene dalla regione di Saint-Omer.

42. Gand, Biblioteca dell'Università, 92; la parte intitolata *Apocalypsis depictus* risulta attualmente mancante; si veda L. Delisle, *Notice sur les manuscrits du «Liber Floridus» de Lambert, chanoine de Saint-Omer*, in «Notices et extraits des manuscrits», XXXVIII, 1906, pp. 577-85. La pianta di una città con le mura in alzato compare anche nella *Bibbia* di santo Stefano di Harding, 1098-1190, si veda C. Oursel, *La miniature du XII^e siècle à l'Abbaye de Cîteaux*, Dijon, 1926, tav. vi.

43. Londra, British Museum, Cotton, Nero C. IV. Per l'origine inglese delle fauci del Leviatano, si veda A. Goldschmidt, *English Influence on Medieval Art of the Continent*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, Mass., 1939, vol. II, p. 721; C. Nordenfalk, *L'Enluminure*, in *Le Haut Moyen Âge*, Lausanne, 1957, p. 190.

44. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 40 sgg.

45. H. Omont, *Psautier illustré (XIII^e siècle). Reproduction du manuscrit latin 8846 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, s.d., tavv. 9, 14-15, 26 e 42; si veda anche D. Tselos, *English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter*, in «The Art Bulletin», 1959, pp. 137-50.

46. Monaco, Clm. 855; A. Haseloff, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, vol. II, parte prima, fig. 244.

47. E. Mâle, *L'art religieux du moyen âge en France*, cit., pp. 464-67.

48. Cambridge, Trinity College, B. II, 4; «The New Palaeographical Society», IX, 1910.

49. Londra, British Museum, Harley Roll. Y. 6; G. Warner, *The Guthlac Roll*, London, 1928; W.R. Latheby, *English Primitives*, V, in «The Burlington Magazine», 1917, p. 47.

50. Londra, Victoria and Albert Museum, M. 209-1925; *Exhibition of English Medieval Art*, London, 1920, tav. 33.

51. M.R. James, *The Bestiary*, London, 1928; A. Konstantinowa, *Ein englisches Bestiar des zwölften Jahrhunderts*, Berlin, 1929; F.J. Carmody, *De Bestiis et aliis Rebus and the Latin Physiologus*, in «Speculum», 1938, pp. 153-59.

52. C. Cahier, *Physiologus ou Bestiaire*, in «Mélanges d'archéologie», II, 1851, pp. 85-100, 107-232; III, 1853, pp. 203-83; P. Meyer, *Le Bestiaire de Gervaise*, in «Romania», I, 1872, pp. 420-43; C. Hippeau, *Le Bestiaire Divin de Guillaume, Clerc de Normandie*, Caen, 1852; e, dello stesso autore, *Le Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival*, Paris, 1860; R. Reinsch,

Le Bestiaire, das Thierbuch des normannischen Dichters Guillaume le Clerc, Leipzig, 1890; Richard de Fournival, *Bestiaire d'Amour*, a cura di J. Holmberg, Uppsala, 1925.

53. A. Kaufmann, *Thomas von Cantimpré*, in «Vereinschrift der Görres-Gesellschaft», I, 1893.

54. C.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911, pp. 49-113. Bartolomeo Anglico, l'autore del *De proprietatibus rerum*, comprendente un importante *Bestiario* composto probabilmente in Germania attorno al 1240, studiò a Oxford sotto la guida di Roberto Grossatesta fra il 1210 e il 1220 (si veda *ibid.*, p. 118).

55. Si veda G.C. Druce, *The Medieval Bestiaries and their Influence on Ecclesiastical Decorative Art*, in «The Journal of the British Archaeological Society», 1919, pp. 4-82; e, dello stesso autore, gli articoli apparsi in «The Archaeological Journal», 1909 (*Crocodile*), 1910 (*Amphisbaena*), 1911 (*Heraldic Jall or Yale*), 1912 (*Calandrius*), 1915 (*Abnormal Human Forms*), 1919 (*Elephant*).

56. H. Woodruf, *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, in «The Art Bulletin», 1930, pp. 226 sgg.

57. E.H. Minns, *Scythians and Greeks*, cit., fig. 195; L. de Beylié, *Prome et Samarra*, Paris, 1907, fig. 54; A.U. Pope, *A Survey of Persian Art*, Oxford, 1939, tav. 1379 B.

58. J. Puig i Cadafalch, *L'Iconographie barbare dans l'art asturien*, in «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1938, p. 41.

59. Per i *Bestiari* inglesi del XIII secolo, si veda Londra, British Museum, Harley, 3244, Royal, 12 F. XIII, Sloan, 278 e 3544; Westminster, ms. 22; Cambridge, University Library, K.K.-IV. 25, Lit. D. 10; Oxford, Bodley, 602 e 764, Douce, 88, 151 e 167; St. John's College, 61.

60. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 412, 1444, 14964; Arsenal, 3516.

61. Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2200; A. Boinet, *Les manuscrits à peinture de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, in «Bulletin de la SFRMP», 1921.

62. E.G. Millar, *Les principaux manuscrits à peinture du Lambeth Palace à Londres*, in «Bulletin de la SFRMP», 1924, pp. 15 sgg., tav. iv; per la formazione di questo tipo di iniziale, si veda C. Nordenfalk, *Les initiales ornées dans l'art roman*, in *La Peinture romane*, Lausanne, 1958, p. 178.

63. *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of Illuminated Manuscripts*, cit., 1908, tav. 30, *Salterio* proveniente dalla diocesi di York, ca. 1170 (Glasgow, Hunterian Museum, ms. 229); *British Museum. Reproduction from Illuminated Manuscripts*, serie prima, London, 1907, tav. x, *Salterio* dell'Abbazia di Westminster, fine del XII secolo (Londra, British Museum, Royal, 2 A. XXII); G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C.W. Dyson Perrins*, Oxford, 1920, tav. II, *Salterio* di Canterbury, fine del XII-inizi del XIII secolo.

64. H. Omont, *Miniatures du Psautier de saint Louis*, ms. lat. 76 à la Bibliothèque de Leyde, Leyde, 1902, tav. 24; G. Leidinger, *Meisterwerke der Buchmalerei*, München, s.d., tav. 19.
65. *Burlington Fine Arts Club. Exhibition...*, cit., tav. 34, *Salterio* di Robert of Lindesey, abate di Peterborough, ca. 1220 (Cambridge, St. John's College, D.6) e tav. 50, *Salterio* scritto a St. Albans, seconda metà del XIII secolo (Oxford, New College, 358); *British Museum. Reproduction...*, cit., serie terza, tav. xvi, *Salterio* di Oxford (?), inizi del XIII secolo (Londra, British Museum, Arundel, 157).
66. H.S. Crawford, *op. cit.*, tav. xxxiv, fig. 91.
67. Londra, British Museum, Add. 17737; S. Gevaert, *Le modèle de la Bible de Floreffe*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 1935, fig. 7.
68. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 11565; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. I, p. 309.
69. T.S.R. Boas, *English Art, 1100-1216*, in *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1953, vol. III, p. 185 e tav. 67.
70. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 833; si veda Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits*, cit., vol. I, pp. 309 sgg.
71. Orléans, 144; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. I, pp. 252 sgg., tav. xxiv.
72. Per la propagazione di questi motivi, si veda A. Goldschmidt, *English Influence*, cit., p. 715; per gli apporti inglesi in generale, Y. Deslandres, *La décoration des manuscrits dans la région parisienne du IX^e au début du XIII^e siècle. Position des thèses de l'École des Chartes*, Paris, 1950, pp. 41-44.
73. C. Oman, *The Gloucester Candlestick*, New York, 1958; S. Gevaert, *Le chandelier de Reims*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 1942, pp. 21-30; O. Homburger, *Der Trivulzio-Kandelaber, ein Meisterwerk frühgotischer Plastik*, Zürich, s.d.; si veda anche H. Köhn, *Romanisches Drachenornament in Bronze und Architekturplastik*, Straßburg, 1930; H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London, 1954, tavv. 89-90, 149, 151, 199 e 215.
74. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrh.*, Straßburg, 1897, tavv. iv, xxii, xxiv, xxxviii; A. Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin, 1910, tav. 1, 5-6, 11.
75. Monaco, Clm. 3900; H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, cit., figg. 939, 941, 943, 947, 951, 953-54.
76. A. Haseloff, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, vol. II, parte prima, p. 365.
77. Londra, British Museum, Royal, I D. X; O. Saunders, *English Illumination*, Firenze-Paris, 1928, tav. 56.

78. «The New Palaeographical Society», IX, 1910, tavv. 214 e 216.
79. Dublino, Trinity College, 58; E.H. Alton e P. Meyer, *Codex cenannensis. The Book of Kells*, Bern, 1950.
80. C. Nordenfalk, *L'enluminure*, in *Le Haut Moyen Âge*, cit., 1957, p. 114.
81. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1073, A; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1927, vol. I, pp. 52 sgg. Il libro è stato eseguito ad uso di un monastero femminile del Nord della Francia, che lo studioso esita a identificare con Saint-Léonard a Guines, nella diocesi di Théroüannes, sebbene molti indizi rendano plausibile tale ipotesi. Alcuni santi inglesi sono aggiunti a quelli delle litanie tradizionali della regione.
82. Parigi, Arsenal, 1186; Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Mâcon, 1940-1941, vol. II, pp. 13 sgg. I mostri specifici del ms. lat. 1073 A della Bibliothèque Nationale di Parigi si trovano alle cc. 31, 35, 48, 62-64, 71. Ricordiamo in proposito che l'*Orazione* della c. 190 indica che il manoscritto era destinato a una donna. L'esecuzione in un monastero femminile o ad opera di un artista proveniente da lì potrebbe spiegare questa identità di elementi.
83. Coll. Yates Thompson; S.C. Cockerell, *A Psalter and Hours Executed before 1270 for a Lady Connected with Saint Louis, probably his Sister Isabelle of France*, London, 1905.
84. Engelberg, 61 e Besançon, 54; H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften*, cit., tav. 91.
85. Si veda E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty. A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, Oxford, 1930, vol. II, n. 60, ca. 1280, tav. xxcvi.
86. *Chronica Majora*, Cambridge, Corpus Christi College, 26 e 16; *Chronica Minora*, Londra, British Museum, Royal, 14 C. VII; M.R. James, *The Drawings of Matthew Paris*, in «The Walpole Society», XIV, 1925, pp. 1-26 (si vedano le tavv. x-xi, xv, xix).
87. *Salterio* di Odberto, abate di Saint-Bertin, 986-1007 (Boulogne, 20). *Salterio* di St. Edmond di Bury, prima metà dell'XI secolo (Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 12); si veda F. Wormald, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, London, 1953, pp. 47 sgg., tavv. 26-28; per la serie bizantina, si veda L. Mariès, *Le Psautier à illustration marginale*, comunicazione presentata al *Congrès Byzantin d'Alger* (1939), Paris, 1940.
88. P. Brieger, *English Art, 1216-1307*, in *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1957, p. 138. L'autore segnala, come immediato precursore di questi disegni dei margini, la *Topographia Hibernica* (Londra, British Museum, Royal, 13 B. VIII), manoscritto eseguito dopo il 1168.
89. Copenaghen, B.R., Thott, 143; M. Mackeprang, *Greek and Latin Illuminated Manuscripts in Danish Collections*, Copenhagen, 1921, tavv. LVII e LX.

90. G. Warner, *Descriptive Catalogue of the Library of C.W. Dyson Perrins*, cit., tav. iv.
91. Vienna, cod. 234; H.J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften der Gotik und der Renaissance*, vol. I: *Englische und französische Handschriften des XIII. Jahrh.*, Leipzig, 1935, tav. III, 1.
92. Belvoir Castle; E.G. Millar, *The Rutland Psalter*, London, 1937.
93. *Bibbia* di Brandwood; si veda H.Y. Thompson, *Illustration of One Hundred Manuscripts in the Library of Yates Thompson*, Cambridge, 1907, vol. VI, n. LXXVII, pp. 23-28; *Bibbia* del Mont-Saint-Éloi (Arras, 13).
94. H. Martin e P. Lauer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1920, p. 21, tav. XVIII; *Burlington Fine Arts Club, Exhibition...*, cit., tav. 79, coll. Cockerell.
95. Si veda S.C. Cockerell, *The Work of de Brails*, London, 1938, e H. Swarzenski, *Unknown Bible Pictures by W. de Brails*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 1938, fig. 2.
96. Londra, British Museum, Royal, I D. I.; F.S. Kenyon, *Facsimiles of Biblical Manuscripts in the British Museum*, London, 1900, XIX.
97. Cambridge, Trinity College, B. 3. II, c. 29v; Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 11565, c. 6v.
98. L'accostamento è stato proposto da B. Kurth, *Matthew Paris and Vilard de Honnecourt*, in «The Burlington Magazine», 1942, p. 227.
99. J. Brassinne, *Psautiers liégeois du XIII^e siècle*, Bruxelles, s.d.
100. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 11931 e lat. 14397 (1230-1250), per esempio.
101. Dando notizia dello studio di D.D. Egbert, *The Tickhill Psalter*, New York, 1941 (in «The Burlington Magazine», 1941, p. 134), F. Wormald riassume stringatamente lo sviluppo nei termini seguenti: è inesatto pensare che l'apparizione delle grottesche sui margini verso la metà del Duecento sia frutto di una creazione improvvisa. Il fenomeno consiste in una liberazione degli esseri fantastici originariamente imprigionati nelle iniziali. In principio furono soltanto i mostri dell'alfabeto a venire moltiplicati sui bordi dei libri. Gli artisti non tardarono ad arricchire il tema, ma la costituzione del margine gotico nella sua varietà non si realizzò prima della fine del Duecento.

NOTE A «IL RISVEGLIO DELLA PLASTICA ROMANICA»

1. M.R. James, *The Sculptured Bosses in the Cloisters of Norwich Cathedral*, Norwich, 1911.
2. C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, cit., p. 73 e fig. 30.
3. *Ibid.*, p. 65 e figg. 302-19.
4. C.J.P. Cave, *The Roof Bosses in the Nave of Tewkesbury*, in «Archaeologia», 1929.

5. C.J.P. Cave, *Roof Bosses in Medieval Churches*, cit., figg. 181 e 232.
6. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, Frankfurt a.M., 1924, tav. 71; Viollet-le Duc, *op. cit.*, vol. III, figg. alle pp. 270-71.
7. R. Hamann, *Deutsches Ornament*, cit., tav. 27.
8. *Congrès archéologique de Rouen*, 1926, fig. a p. 563.
9. P. Vitry e G. Brière, *Documents de la sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904, tav. LXXXVII, 2-6; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. II, fig. 279; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Frankfurt a.M., 1926, figg. 8-9.
10. G.J. Witkowski, *L'art profane dans l'église. France*, Paris, 1908, fig. 214.
11. A. Louis, *L'église Notre-Dame de Hal (St.-Martin)*, in «Ars Belgica», VI, 1936, figg. 114 e 117.
12. F. Henry, *La sculpture irlandaise*, Paris, 1933, p. 85, figg. 46-b, c, d.
13. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1958, vol. IV, p. 417, fig. 2.
14. A. Boinet, *La sculpture de la cathédrale de Bourges*, Paris, 1912, fig. 25.
15. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, cit., tavv. 66-73 e 175-76; si veda anche V. Beyer, *La sculpture*, in *La cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1957, pp. 81 sgg.
16. E. Maillard, *La sculpture de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921, tavv. XXXII-XXXIX.
17. M. Aubert, *Les dates de la clôture du chœur de N.-D. de Paris*, in *Mélanges Bertaux*, Paris, 1924, pp. 20-26.
18. A. Louis, *op. cit.*; e, dello stesso autore, *La décoration sculpturale des chapelles du chœur de l'église Saint-Martin à Hal, II: La sculpture brabançonne*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 1936, pp. 106-15; R. Hamann, *Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal*, in P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 1923, vol. I, pp. 214-46.
19. L. (Lefrançois) Pillon, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907.
20. H. Focillon, *Apôtres et jongleurs romans (Études de mouvement)*, in «Revue de l'Art ancien et moderne», 1929, p. 20.
21. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, cit., p. 59.
22. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 93-96 e figg. 66, 95-96, 100-102.
23. Broadclyst, Chagford, North Bovey, Sampford, Courtenay, Selby, South Towton, Spreyton, Tavistock, Widecombe-in-the-Moor.
24. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880.
25. L. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, Marseille, 1925, p. 175.
26. B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marburg, 1930.

27. P. Kœchlin e J.-J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes au XVI^e siècle*, Paris, 1900, figg. 7-8; O.D. Johnson, *Gargouilles*, Troyes, 1910.
28. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. VI, s.v. «Gargouille», p. 25, figg. 6-7.
29. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, cit., tav. 52.
30. *Ibid.*, pp. 53-64 e 97-107; F. Baumgarten, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*, cit., 1907, pp. 1-28.
31. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. VI, p. 26.
32. J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, tavv. xxii e xxiii; L.B. Bridaham e R.A. Cram, *Gargoyles, Chimères and the Grotesque in French Gothic Sculpture*, cit., tav. 59.
33. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 26036, n. 4157; comunicazione di L. Mirot, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1917, p. 135.
34. S. Muté, *Cathédrale de Bourges*, Bourges, 1924, album V, tavv. 211-24.
35. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. IV, p. 494, fig. 8 bis.
36. J. Roussel, *La sculpture française, époque gothique*, Paris, s.d., tav. 34.
37. P. Vitry e G. Brière, *op. cit.*, tav. LXXXIX.
38. H. du Ranquet, *La cathédrale de Clermont-Ferrand*, Paris, s.d., fig. a p. 81; P. Hartmann, *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, München, 1910, tav. 17.
39. F. Michel, *Monuments du Gâtinais*, Lyon, 1879, tav. xx, 2.
40. *Congrès archéologique de Caen*, cit., vol. I, tav. a p. 175.
41. L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris, 1918, fig. 86.
42. A. Lapeyre, *Les chapiteaux historiés de l'église de Deuil*, in «Bulletin monumental», 1938, p. 409.
43. P. Vitry e G. Brière, *op. cit.*, tav. LXXXIX, 3.
44. *Ibid.*, tavv. cxx, 7 e cxxi, 1.
45. H. Focillon, *Apôtre et jongleurs romans*, cit.; si veda D. Lesueur, *L'église abbatiale Saint-Laumer de Blois*, in «Bulletin monumental», 1923, tav. a p. 50.
46. R. Bergius, *Französische und belgische Konsol- und Zwickelplastik im 14. und 15. Jahrh.*, Würzburg, 1936, tesi dell'Università di Monaco, senza illustrazioni.
47. L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne, les miséricordes des stalles*, Paris, 1910, figg. 26-27 e 45.
48. F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, vol. I: *Misericordes*, London, 1910, fig. a p. 110.
49. L. Maeterlinck, *Le genre satirique*, cit., fig. 98, da confrontare con la fig. 79 di J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit.
50. L. Maeterlinck, *Le genre satirique*, cit., fig. 47, da confrontare con la fig. 78 di J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit.

51. L. Maeterlinck, *Le genre satirique*, cit., fig. 116, da confrontare con la fig. 752 di J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit.
52. L.S. Loomis, *Alexander the Great's Celestial Journey*, in «The Burlington Magazine», 1918, pp. 177 sgg.
53. F. André, *Un artiste sculpteur de Bourges au XV^e siècle. Notice sur André Supplice ou Sulpice*, in *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements à la Sorbonne*, Paris, 1886; V. Lafon, *Historique du chœur et monographie des stalles de Villefranche-de-Rouergue*, Rodez, 1889.
54. E. Klebel, *Das alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien*, Wien, 1925, fig. 39, da confrontare con le figg. 496-97 e 427 di J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit.
55. F. Bond, *op. cit.*, fig. a p. 6, da confrontare con le figg. 205-207 di J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit.
56. B. von Tieschowitz, *op. cit.*, tav. 93 b, da confrontare con le figg. 401-406 e 413 di J. Baltrušaitis, *Formations, déformations*, cit.
57. B. von Tieschowitz, *op. cit.*, tav. 64 b; L. Maeterlinck, *Le genre satirique*, cit., fig. 178.
58. F. Bond, *op. cit.*, fig. a p. 75; T. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1975, fig. 56; R. Ligtenberg, *Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden*, Den Haag, 1918, tav. xiv.
59. J. Dubois, *Quelques stalles d'églises normandes et picardes et la sculpture sur bois aux XV^e et XVI^e siècles*, in «Bulletin de la Société des Amis des Monuments rouennais», 1913, p. 8.
60. E.S. Prior e A. Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculpture in England*, cit., figg. 26, 441-42, 448, 452; J. Evans, *English Art, 1307-1461*, in *The Oxford History of English Art*, Oxford, 1949, p. 42 e tav. 26 a.
61. J. Lusset, *Die Baugeschichte der Kathedrale St. Nicholas zu Freiburg in der Schweiz*, in «Oberrheinische Kunst», 1958, tav. 58, da confrontare con la tav. 19 di O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, cit.
62. J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, cit., fig. 38.
63. Allibaudières, Champigny, Charmont, Grandville, Herbissee, Plançy, Saint-Rémy-sous-Barbuise, Viapres-le-Grand; si veda R. Kœchlin e J.-J. Marquet de Vasselot, *op. cit.*, p. 88, nota 6; si veda anche R. Crozet, *Les églises de la Champagne orientale et méridionale du XIII^e au XVI^e siècle*, in «Bulletin monumental», 1930, p. 372; J. Thirion, *L'Église de Lhuître*, in *Congrès archéologique de Troyes*, 1955, p. 206.
64. A. de Baudot, *La sculpture française*, Paris, 1884, tav. xvii.
65. Si veda J. Baltrušaitis, *La troisième sculpture romane*, in *Mélanges Gantner, Formositas romanica*, cit., pp. 48-84.
66. E. Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, Paris, 1882, vol. IV, pp. 181 sgg., fig. 628.
67. P. Vitry e G. Brière, *op. cit.*, tav. cxxxvi, figg. 2 e 6.

68. J. Verrier, « Essai archéologique sur Saint-Séverin », Position des thèses de l'École des Chartes, Paris, 1912, p. 92.
69. A. Gasté, *Un chapiteau de Saint-Pierre de Caen*, Caen, 1887.
70. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. II, p. 678.
71. *Congrès archéologique de Caen*, cit., vol. I, p. 337; R. Gobillot, *La cathédrale de Sées*, Paris, 1937, pp. 37-38.
72. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, cit., tavv. 159-66; si veda anche C. Cahier, *Du Bestiaire: Strasbourg*, in *Nouveaux mélanges d'archéologie*, Paris, 1874.
73. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, cit., p. 64, fig. 9.
74. C.E. Keyser, *Sculptured Cornices in Churches near Banbury*, in « The Antiquaries Journal », 1924, pp. 1-10, tavv. I-XIV; A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, cit., p. 191.
75. E.K. Prideaux, *The Carving of the Medieval Instruments in Exeter Church*, in « Archaeological Journal », 1915, pp. XII-XIII.
76. E. Fleury, *op. cit.*, vol. IV, fig. 651; D. Ramé, *Sculptures décoratives, motifs d'ornementation*, Paris, 1864, tav. 71.
77. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. II, p. 679.
78. A. de Baudot, *op. cit.*, tav. XIII; J. Roussel, *op. cit.*, tav. 15.
79. A. Boinet, *La sculpture de la cathédrale de Bourges*, cit., p. 11.
80. Tomba di Lichtenberg, morto nel 1299; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, cit., tav. 180.
81. E.S. Prior e A. Gardner, *op. cit.*, fig. 440.
82. A. de Caumont, *Rudiments d'archéologie*, Paris, 1851, fig. a p. 482.
83. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, vol. V, p. 473.
84. *Congrès archéologique de Reims*, cit., tav. a p. 42; O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, cit., tav. 116; A. Pugin, *Gothic Ornaments*, London, 1916, tavv. 26-27.
85. A. Loisel, *La Cathédrale de Rouen*, cit., fig. 69.
86. J. de Lahondès, *Les monuments de Toulouse*, Toulouse, 1920, fig. 200, porta della casa sita al n. 1 di rue du Languedoc.
87. J. Vallery-Radot, *La cathédrale de Bayeux*, Paris, s.d., p. 114.
88. M. Jusselin, *Une maison du XIII^e siècle au cloître de Chartres*, in « Bulletin monumental », 1911, pp. 351-91.
89. Disegni pubblicati da H. Chabeuf, *La Maison du Miroir à Dijon*, in « Revue de l'art chrétien », 1899, pp. 112-18.
90. *Congrès archéologique de Reims*, cit., fig. a p. 361; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française. Architecture civile et militaire*, Paris, 1904, fig. 117.
91. G. Desdèvises du Désert e L. Bréhier, *Riom, Mozat, Volvic*, Paris, 1932, p. 120.
92. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art*

français, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, cit., vol. II, p. 461.

93. A. Grisbach, *Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrh., ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1912, pp. 207 sgg.; W. Körte, *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrh.*, Leipzig, 1930; J. de Jong, *Architektuur bij de Nederlandsche Schilders voor de Hervorming*, Amsterdam, 1934.

94. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, in «The Art Bulletin», 1935, p. 449.

95. A. Grisbach, *op. cit.*, p. 257.

96. C. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1939, figg. 29, 55 e 141.

97. M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, vol. III: *Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925, figg. 34 e 99.

98. H. Hildebrandt, *Die Architektur bei Albrecht Altdorfer*, Straßburg, 1908, fig. 6.

99. W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escorial*, in «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen», 1936, fig. 7.

100. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, cit.

101. M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, vol. II: *Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924, fig. 80.

102. C. de Tolnay, *op. cit.*, figg. 75-76, 82-83, 91-92, 96.

103. Nell'Annunciazione Friedsam la scimmia simboleggia la Caduta e l'Antico Testamento (E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, cit.; H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, «Studies of the Warburg Institute», XX, 1952, p. 116). Nella Vergine del cancelliere Rolin le immagini bibliche della degradazione dell'uomo (*Cacciata dal Paradiso*, *Sacrificio di Abele*, *Assassinio di Caino*, *Ubriachezza di Noè*) si trovano a lato del cancelliere, mentre le immagini della Redenzione (*Esther dinanzi ad Assuero*) o di Virtù (*Giustizia di Traiano*) sono scolpite a lato della Vergine (C. de Tolnay, *op. cit.*, p. 50, nota 67; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, cit., pp. 133 sgg.).

104. C. de Tolnay, *op. cit.*, p. 25; E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation*, cit.

105. C. de Tolnay, *op. cit.*, pp. 29-30.

106. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, cit., pp. 131-40.

107. J. Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, 1983, il cap. «Le Roman de l'architecture gothique» (trad. it. *Aberrazioni*, Milano, 1983).

108. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 265-66.

109. L. von Balduss, *Hans Memling*, Wien, 1942, pp. 63-64.

110. M. Guillaume-Linephty, *Hans Memling. La chasse de sainte Ursule*, Paris, 1939.
111. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth-New York, 1945, pp. 93 sgg.
112. Brunelleschi cominciò l'Ospedale degli Innocenti e Santo Spirito rispettivamente nel 1421 e nel 1435.
113. Si veda C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. II, p. 775.
114. M.P. Coquelle, *Les clochers romans de l'arrondissement de Dieppe*, in «Bulletin archéologique», 1905, p. 154.
115. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, cit., vol. I, pp. 93 e 97.
116. L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. I: *La formation de l'idéal classique. La Renaissance*, Paris, 1943, pp. 71 e 112.
117. P. Vitry e G. Brière, *Documents de sculpture française. Renaissance*, Paris, 1911, tav. XIX, 4-5; C. Martin, *La Renaissance en France, l'architecture et la décoration*, Paris, s.d., tav. XXIX.
118. P. Vitry e G. Brière, *Documents de sculpture française*, cit., tavv. VIII, 6 e XXVI, 6; C. Martin, *La Renaissance en France*, cit., tav. XXXVII.
119. Titolo spesso attribuito agli scultori e agli intagliatori in legno del primo Rinascimento, per esempio Nicolas Castille, *menuyssier, tailleur d'antique*, a Gaillon. Si veda A. Deville, *Comptes de dépenses de la construction du Château de Gaillon*, Paris, 1850, pp. 244-45 e 249.

NOTE A «IL RISVEGLIO DEL FANTASTICO
NELLA DECORAZIONE DEL LIBRO»

1. Le parole *drollerie*, *drôlerie* (*Histoire d'une drollerie facétieuse*, incisione di F. Desprez, ca. 1565; *Les plus belles figures et drôleries de la Ligue*, raccolta approntata da P. de l'Estoile, fine del Cinquecento), *drôlatique* (*Songes drôlatiques de Pantagruel*, 1565), *drôles*, *drolles* (inventario stilato dopo la morte di Richard Breton, 1572) diventano particolarmente frequenti nella seconda metà del Cinquecento riferite all'iconografia. Si veda J. Adhémar, «Catalogue de l'exposition de l'estampe satirique et burlesque en France à la Bibliothèque Nationale», 1950 (ciclostilato), nn. 19-20 e 26, e J. Porcher, *Les Songes drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI^e siècle*, Paris, 1959, p. xxiv.
2. Si veda in *Larousse pour tous*, s.v. «babouin».
3. J. Evans, *English Art, 1307-1461*, cit., pp. 38-44.
4. J.-C. Dickenson, recensione dello studio citato in J. Evans, in «The Antiquaries Journal», 1951, p. 91, nota 1. Il testo è stato pubblicato da Owst in «The Liverpool Review», IX, maggio 1934, p. 150.
5. Migne, *Patrologia Latina*, vol. CLXXXII, col. 916.
6. H.W. Janson, *op. cit.*, pp. 163-98.

7. Chrestien de Troyes, *Cligès*, a cura di W. Foerster, Halle, 1888, vv. 3848-59.
8. E.R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, 1956, pp. 119 sgg. Per le fonti letterarie in generale, si veda M.T. Bergenthal, *Elemente der Drôlerie und ihre Beziehungen zur Literatur*, Berlin, 1934.
9. T. Wright, *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, London, 1872, vol. I, p. 308. Le duecentesche *Fatrasies d'Arras* e le *Sottes Chansons* di Valenciennes, degli inizi del Trecento, sono state messe in relazione con un tema del mondo alla rovescia, l'uomo che cova le uova, visibile fra le *drôleries* dei margini di molti manoscritti fiamminghi e della Francia settentrionale; si veda L.M.C. Randall, *A Medieval Slander*, in «The Art Bulletin», 1960, pp. 25-38.
10. C. Müller-Fraureuth, *Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen*, Halle, 1881. Il raffronto fra le *Lügendichtungen* e la decorazione dei manoscritti si deve a H.W. Janson, *op. cit.*, p. 163.
11. G. Roethe, *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, Leipzig, 1887, p. 403.
12. L.M.C. Randall, *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*, in «The Art Bulletin», 1957, pp. 97-107.
13. Si veda J.A. Mosher, *The Exemplum in the Early Religious and Didactic Literature of England*, New York, 1911; J.-T. Welter, *La tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti. Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIII^e siècle*, Toulouse, 1926; e, dello stesso autore, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Toulouse, 1927, e *Un nouveau recueil franciscain d'exempla de la fin du XIII^e siècle*, Paris, 1930.
14. T.-F. Crane, *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, London, 1890.
15. H.W. Janson, *op. cit.*, pp. 165 sgg.
16. M.R. James, *The Romance of Alexander. A Collotype Facsimile of Ms. Bodley 264*, Oxford, 1933, tavv. 130, 137, 152, 188.
17. Non abbiamo potuto consultare la tesi di N. Wissgott, «Die Drôlerie in europäische Hs. vom Ende des 13. bis zum Beginn des 16. Jahrh.», Wien, 1933 (dattiloscritto), né quella di L.M.C. Randall, «Gothic Marginal Illustrations, Iconography, Style and Regional Schools in England, North France and Belgium, 1250-1350», Diss., Radcliffe, 1955, riassunta in un articolo comparso in «The Art Bulletin» del 1957.
18. Londra, British Museum, Add. 24686; E. Maunde Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, London, 1895, tav. 12; G. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, seconda serie, London, 1909, tav. 6; J.A. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, London, 1911, tav. xxiv.
19. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 102.
20. E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty. A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, Oxford, 1930, vol. II, p. 75, tav. cxxvi.

21. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9961-9962; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Harlem, s.d.
22. S.C. Cockerell e M.R. James, *Two East Anglian Psalters at the Bodleian Library, Oxford, the Ormesby Psalter, Ms. Douce 366 and the Bromholm Psalter, Ms. Ashmole 1523*, London, 1926.
23. G. Warner, *Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the XIIIth Century. Reproductions from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum*, London, 1912.
24. British Museum, Cotton Julius A. VI; si veda O. Koseleff, *Representation of the Months and Zodiacal Signs in Queen Mary's Psalter*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1942, pp. 82 sgg.
25. Si veda J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., cap. I e II.
26. New York, Publ. Library, Spencer coll., 26; D.D. Egbert, *The Tickhill Psalter and related Manuscripts. A School of Manuscript Illumination in England during the Early Fourteenth Century*, New York, 1940.
27. Oxford, Christchurch; M.R. James, *The Treatise of Walter de Milemete de Nobilitatibus Sapientiis et Prudentiis Regum*, London, 1913.
28. Londra, British Museum, Add. 42130; E.G. Millar, *The Luthrell Psalter*, London, 1932.
29. E.G. Millar, *The Bohun Manuscripts. A Group of Five Manuscripts executed in England about 1370 for Members of the Bohun Family*, London, 1936; H.J. Hermann, *Die westeuropäischen Handschriften. 2. Englische und französische Handschriften des XIV. Jahrh.*, in *Beschreibendes Verzeichnis*, Leipzig, 1936, vol. VIII, pp. IV-VIII.
30. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 8892 e 17326, lat. 15467, lat. 16722; Londra, British Museum, Add. 17341, Add. 38114; Vienna, cod. 1125.
31. Montpellier, Facoltà di Medicina, ms. 196. La nostra documentazione sulle grottesche dei margini francesi si è potuta arricchire grazie alla mostra dei manoscritti miniati della Bibliothèque Nationale di Parigi del 1955 e alla grande cortesia di Jean Porcher, al quale esprimiamo qui la nostra gratitudine.
32. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1023, *Breviario* detto di Filippo il Bello, anteriore al 1296; Arsenal, 590, *Bibbia* dei celestini di Parigi, inizi del Trecento.
33. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 3893; si veda il Catalogo della mostra del 1955, n. 32.
34. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10483.
35. Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 1, c. 83v.
36. Già Coll. Rothschild, ora nei Cloisters del Metropolitan Museum di New York; L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910; J. J. Rorimer e H. Bober, *The Hours of Jeanne d'Evreux, Queen of France*, New York, 1957.
37. Oxford, Douce, 5-6; C. Nordenfalk, *Französische Buchmalerei, 1200-*

1500, in «Kunstchronik», VII, 1956, p. 183. Una pagina di questo manoscritto è riprodotta in L.M.C. Randall, *Exempla*, cit., fig. 9.

38. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1052.

39. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 95.

40. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1076.

41. Marsiglia, 111; Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 14284; J. Bilioud, *Très anciennes Heures de Théroutanne à la Bibliothèque de Marseille*, in «Les Trésors des Bibliothèques de France», V, 1935. Si veda J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., fig. 11.

42. Parigi, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouef, 20.

43. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 2574; Guillaume de Tyr, accostato da J. Porcher a Robert de Boron (Bibliothèque Nationale, fr. 95); Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 16260, *Bibbia* piccarda; Cambrai, 233, *Messale* di Saint-Aubert di Cambrai.

44. Arras, 139, Raccolta di opere didattiche, 1278-1300; Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1328, *Salterio* e *Libro d'Ore* all'uso di Arras, ca. 1300; Arras, 639, *Breviario* di Saint-Vaast; Arras, 717, *Breviario* di Arras, della stessa mano, inizi del Trecento; Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 13260, *Salterio* e *Libro d'Ore* all'uso di Saint-Amand, inizi del Trecento.

45. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10435; Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. II, p. 95, e Catalogo della mostra del 1955, n. 68.

46. Cambrai, 87.

47. Cambrai, 102-103, inizi del XIV secolo; Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1934, vol. I, pp. 194 sgg.

48. Oxford, Bodley, 264; M.R. James, *The Romance of Alexander*, cit.; per i personaggi travestiti, si vedano le cc. 21v, 70, 71v, 110, 117v e 181v.

49. Arras, 869 (Quicherat, 223); Abbé V. Leroquais, *Les pontificaux manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. II, pp. 429 sgg.

50. Parigi, Arsenal, 5218; H. Martin, *Un caricaturiste au temps du roi Jean, Piérart dou Tielt*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1909, pp. 89 sgg.

51. Il manoscritto è in parte al British Museum (Add. 36684) e in parte alla Pierpont Morgan Library (ms. 754); T. Belin, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.

52. Reims, 39-42.

53. Huddersfield, collezione privata; E.S. Dewick, *The Metz Pontifical. A Manuscript written for Reinald von Bar, Bishop of Metz (1302-1316)*, London, 1902; M.R. James, *A Descriptive Catalogue of Fifty Manuscripts from the Collection of H. Yates Thompson*, Cambridge, 1892, pp. 142 sgg.; Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. IV, pp. 300 sgg., tavv. xxii-xxiv; *Breviario* diviso fra la collezione Yates Thompson e la Biblioteca di Verdun, 107.

54. M.R. James, *A Descriptive Catalogue*, cit., pp. 147-48.
55. Francoforte, Kunstgew. Bibl., Esrg. 4246, 16; G. Swarzenski e R. Schilling, *Die illuminierten Handschriften des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz*, Frankfurt a.M., 1929, tav. xxx.
56. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1403; Arsenal, 570.
57. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17336; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux manuscrits de Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. II, pp. 214 sgg., tavv. XLV-XLVIII.
58. L'elenco dei principali manoscritti tedeschi con *drôleries* è offerto da R. Schilling alla voce «*drôlerie*» del *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. IV, 1958, p. 579. Si veda anche H. Weigelt, *Rheinische Miniaturen*, in «*Wallraff-Richartz Jahrbuch*», 1924, figg. 2 e 5-6; P. Clemen, *Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes*, *ibid.*, fig. 15; G. Swarzenski e R. Schilling, *op. cit.*, tavv. xxxii-xxxiii.
59. G. Witzthum, *Die rheinische Malerei zu Anfang des XIV. Jahrh.*, Leipzig, 1907; P. Clemen, *Von den Wandmalereien*, cit., p. 50.
60. H. Swarzenski, *Beiträge zur niederrheinischen Buchmalerei, in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil*, Berlin, 1934, p. 124.
61. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 31.
62. Bordeaux, 7; J. Billioud, *Manuscrits à enluminures exécutés pour les Bibliothèques provinciales*, in *Encyclopédie Départementale des Bouches-du-Rhône*, Marseille, 1924, vol. II, p. 15 e tav. x.
63. G. Warner, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, cit., vol. II, tav. xcvi; «*The New Palaeographical Society*», VI, 1908, p. 141.
64. J. Evans, *English Art, 1307-1461*, in *The Oxford History of English Art*, cit., p. 9.
65. P. Durrieu, *Oderisi da Gubbio et ce que l'on appelait, au témoignage de Dante, l'art de l'enluminure*, in «*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*», LII, 1915, pp. 155-70; P. D'Ancona, *L'Arte di Oderisi da Gubbio*, in «*Dedalo*», II, 1921, pp. 89 sgg.; e, dello stesso autore, *La miniature italienne*, Paris, 1925, p. 15.
66. M. Dvorák, *Byzantinischer Einfluß auf die italienische Buchmalerei des Trecento*, in «*Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband*», VI, 1901, pp. 803-804.
67. Si vedano il *Pontificale* di Guillaume Durand, vescovo di Mende, ms. 143 della Bibliothèque de Sainte-Geneviève a Parigi, di origine italiana, e il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, in provenzale (*ibid.*, ms. 1029), fortemente italianizzato.
68. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10527.
69. E.W. Tristram, *English Medieval Painting*, Firenze-Paris, 1927, tav. 55.
70. M.R. James, *An English Medieval Sketch-Book, n° 1916 in the Pepysian*

Library, Magdalen College, Cambridge, in «The Walpole Society», XIII, 1924-1925.

71. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française. Architecture civile et militaire*, cit., vol. I, fig. 104.

72. P. Clemen, *Von den Wandmalereien*, cit., figg. 9-16; P. Olles, *Die Wandmalerei auf den Chorschränken des Kölner Domes*, Bonn, 1929.

73. P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, p. 524, figg. 372-73.

74. M. de Saulcy, *Les Templiers de Metz*, in «Revue archéologique», 1849, fig. a p. 616. Si veda anche C. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, vol. I: *Curiosités mystérieuses*, Paris, 1874, fig. a p. 115.

75. P. Gélis-Didot e H. Lafilée, *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, s.d., tav. 31, fig. B.

76. L. Bruguier-Roure, *Les plafonds peints du XV^e siècle dans la Vallée du Rhône*, in *Congrès archéologique de Montbrison*, 1885, tav. a p. 324.

77. L. Grodecki, *Sainte-Chapelle de Paris* e J. Lafond, *Notre-Dame de Paris*, in *Corpus Vitrearum Medii Aevi. France*, Paris, 1959, vol. I, pp. 16-17, 78, 275, 293-94, 335-36.

78. L.F. Day, *Windows*, London, 1909, fig. 161; L. Lefrançois-Pillon e J. Lafond, *L'art du XIV^e siècle en France*, Paris, 1954, p. 196 e tav. XLI; J. Lafond, *Les vitraux de Jumièges*, in L. Jouen, *Jumièges à travers l'histoire*, Rouen, 1937, figg. 21-22.

79. P. Biver e E. Jocard, *Le vitrail civil au XIV^e siècle*, in «Bulletin monumental», 1913, p. 263 e tav. III. Il Musée Ochier di Cluny possiede un frammento di vetrata con una creatura composita in parte uomo e in parte animale.

80. E. Fleury, *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, cit., vol. IV, fig. 595; L. Lefrançois-Pillon e J. Lafond, *op. cit.*, p. 228 e tav. XLVIII.

81. Per l'introduzione e la diffusione dell'acanto italiano nella decorazione dei margini, si veda L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le Mécénat de Philippe le Bon*, in *Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1959, p. 15.

82. P. Durrieu, *Heures de Turin*, Paris, 1902, tav. xxxvii.

83. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 10772; Parigi, Arsenal, 5087. Dobbiamo alla gentilezza di J. Porcher la possibilità di esaminare tutti i manoscritti fiamminghi esposti alla Bibliothèque Nationale in occasione della mostra del 1959.

84. Vienna, cod. 1857; F. Winkler, *Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jahrh.*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses», 1915, tavv. VII e XII, figg. 1 e 18; P. Durrieu, *Livre de Prières peint pour Charles le Téméraire par son enlumineur en titre, Philippe de Mazerolles*, in «Monuments Piot», XXII, 1916, figg. 6 e 10, tavv. x-xiii; Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 331; Chatsworth, ms. 7535, nn. 158 e 160 del Catalogo di L.M.J. De-

laissé. L'identificazione di Philippe de Mazerolles con Liévin van Lathem è confermata da A. de Schrijver nella sua tesi inedita discussa all'Università di Gand, «De miniaturisten in dienst van Karel de Stout», 1957, segnalata da Delaissé, *op. cit.*, p. 102.

85. L'Aia, B.R., 131 G. 4; A.W. Byvanck e G.J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e e XVI^e siècles*, La Haye, 1922, tavv. 95-97.

86. Dresda, A. 311; F. Winkler, *Der Brügger Meister des Dresdener Gebetbuches und seine Werke*, in «Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen», 1914; e, dello stesso autore, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrh.*, Leipzig, 1925, tav. 5; Ginevra, B. 4, 76; H. Aubert de la Rüe, *Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque de Genève*, in «Bulletin de la SFRMP», 1912, tav. XLV.

87. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 9473; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, tavv. LVIII-LXIII. Per le ramificazioni borgognone, si veda il *Messale* di Saint-Étienne di Digione (Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 879; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et Missels des Bibliothèques publiques de France*, cit., tavv. XCVIII-XCIX) e il *Pontificale* di Antoine de Chalon, vescovo di Autun (1483-1500) (Autun, 129; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, cit., tavv. XIC-CXII).

88. Parigi, Mazarine, 1581; G. Ritter e J. Lafond, *Manuscrits à peintures de l'école de Rouen*, Paris, 1913, tav. XLV.

89. Monaco, Cod. Gall. 369; P. Durrieu, *Le Boccace de Munich*, Munich, 1909, tavv. III e XXV.

90. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 13305; K.G. Perls, *Jean Fouquet*, Paris, 1940, figg. 218-31.

91. *La Cité de Dieu*, Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 18-19; L'Aia, Meermann-Westreenianum, 11; Nantes, 8; A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1909, tavv. XLVII-LXIX e LXXII-CIV.

92. Per gli antecedenti italiani e la formazione del *trompe l'œil* sui margini in Francia e nel Nord, si veda O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London, 1948, p. 29.

93. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1314; Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., tavv. XCIII e XCVII.

94. J. Destrée e P. Bautier, *Les Heures dites da Costa*, Bruxelles, 1929.

95. F. Courboin, *Histoire de la gravure en France*, vol. I: *Des origines à 1160*, Paris, 1923, tavv. 41-42, 53-54, 94-95.

96. A. Chastel, *La Renaissance fantaisiste*, in «L'Œil», settembre 1956, pp. 34-41. Si veda anche W. Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg, 1957.

97. B. Cellini, *Vita*, Milano, 1968, p. 121.

98. R. Berliner, *Ornamentale Verlag-Blätter des 15. bis 18. Jahrh.*, Leipzig, 1926, vol. I, tavv. 18, 21, 24, 30-31, 37.

99. Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Paris, 1907, vol. I, figg. alle pp. 57 e 393, vol. II, figg. alle pp. 50, 137 e 160.

100. Per la Francia, si veda J.-J. Marquet de Vasselot, *Les boiseries de Gaillon au musée de Cluny*, in «Bulletin monumental», 1927, pp. 364 sgg.; R. Schneider, *Notes sur les livres à gravures et la décoration de la Renaissance en Normandie*, in *Mélanges offerts à H. Lemonnier par la Société de l'Art français*, Paris, 1913, pp. 126-41; per la Germania, si veda A. Brinckmann, *Die praktische Bedeutung der Ornamentistische für die deutsche Frührenaissance*, Straßburg, 1907.

101. Parigi, Arsenal, 5212; H. Martin e P. Lauer, *Les principaux manuscrits peints de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1926, p. 28.

102. M. Silvestre, *Collection de fac-similés d'écritures*, Paris, 1841, tav. 75.

103. Parigi, Archives nationales, J. 401; E. Guilloit, *L'ornementation des manuscrits du moyen âge*, Paris, s.d., vol. II.

104. Vienna, cod. 1599; K. Holter e K. Oettinger, *Manuscrits allemands de la Bibliothèque nationale de Vienne*, in «Bulletin de la S.F.R.M.P.», 1937, tav. x.

105. P. Clemen, *Von den Wandmalereien*, cit.

106. W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. I: *Die Schule von Tours*, Berlin, 1930, tavv. 1, 7 b e c.

107. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 5 e lat. 5301. Si veda J. Porcher, *L'art roman à Saint-Martial de Limoges*, Limoges, 1950, figg. 3-5.

108. S.C. Cockerell, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Illuminated Manuscripts*, London, 1908, vol. II, ms. 46, tav. a p. 20, XIV secolo.

109. A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Berlin, 1936, vol. II, tavv. 134 (1380-1384) e 144 (1383).

110. G. Warner, *Descriptive Catalogue*, cit., tav. cxv, 1312; R. Forrer, *Unedierte Federzeichnungen. Miniaturen und Initialen des Mittelalters*, Straßburg, 1907, vol. II, tavv. xxviii-xxx, ca. 1400. Per la serie renano-svizzera, si veda E.J. Beer (*Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik*, Basel-Stuttgart, 1959), che riunisce attorno al *Graduale* di Dyson Perrins, acquisito nel 1958 dalla Landesbibliothek di Zurigo, un'importante famiglia di manoscritti, mettendola in relazione con gli altri gruppi.

111. Monaco, Clm. 23056 (prima metà del Trecento); E. Stollreither, *Bildnisse des IX.-XVIII. Jahrh. aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 1928, vol. I, tavv. 34-35; Bamberga, A. I, 1389-1390; B. Kurth, *Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch in der Universitätsbibliothek zu Würzburg*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege», 1915, figg. 138-41.

112. E. Kloss, *Das Breslauer Evangelistar R. 509*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1928, fig. 4 (1320-1330).

113. Praga, XIII, A.12, *Liber Viaticus* di Giovanni di Neumarkt, 1353-

- 1364; M. Dvorák, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses», 1901, fig. 23.
114. Vienna, cod. 2352, trattato astronomico di Venceslao IV, 1390-1400; J. von Schlosser, *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel IV*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses», 1893, tav. xxv.
115. Vienna, cod. 1182; E. Trenkler, *Das Evangeliar des Johannes von Troppau*, Wien, 1948, tavv. II, VI e VIII.
116. L. Kaemmerer, *Ein spätgotisches Figurenalphabet im Berliner Kupferstichkabinett*, in «Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen», 1897, pp. 216-22; J. Springer, *Gotische Alphabete*, Berlin, 1897, tavv. I-XII.
117. Maihingen, I. 3; H. Jerchel, *Die bayerische Buchmalerei des 14. Jahrh.*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1933, p. 106, fig. 40.
118. Bergamo, cod. VII; B. Kurth, *Ein gotisches Figurenalphabet aus dem Ende des 14. Jahrh. und der Meister E.S.*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1912, figg. 1-4.
119. B. Kurth, *Fragmente aus einem gotischen Schriftmusterbuch*, cit., figg. 136-37.
120. J. Springer, *op. cit.*, fig. a p. 5, tomba di Guglielmo I di Thannhausen, abate di Ursberg.
121. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. XIX: *Die Straßburger Drucker*, Leipzig, 1936, tomo primo, fig. 660. Il disegno di un maestro veronese di fine Quattrocento ne offre un'altra variante, dove al posto dell'uomo selvaggio compaiono un nano e un Sileno. B. Kurth, *Ein gotisches Figurenalphabet*, cit., fig. 16.
122. A partire dal 1481 Martin Schotte, dal 1482 Heinrich Knoblochzer, dal 1500 Johannes Schott, dal 1505 Mathias Hupfuff; si veda W.L. Schreiber, *Manuel*, n. 2000; P. Kristeller, *Die Straßburger Buchmalerei im XV. und am Anfang des XVI. Jahrh.*, Leipzig, 1888, pp. 20-24.
123. W. Bühler, *Kupferstichalphabet des Meisters E.S. Neueste illustrierte Welt-Chronik für 1499*, Straßburg, 1934.
124. H.J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, in *Beschreibendes Verzeichnis*, a cura di F. Wickhoff, Leipzig, 1905, vol. I, n. VIII, p. 120, fig. 36.
125. C. Benziger, *Initialen des Meisters I.H.V.G. in einer Gratienausgabe von 1471 der Stadtbibliothek zu Bern (inc. I.3)*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1913, pp. 51 sgg. Alcune S-draghi a piena pagina figurano in due manoscritti usciti dalla bottega di Jean Hielot a Lille verso la metà del Quattrocento; si veda L.M.J. Delaissé, *op. cit.*, nn. 80-81 del Catalogo, tav. 35.
126. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. V: *Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig, 1923, fig. 101.
127. P. Kristeller, *op. cit.*, figg. 3-4.

128. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. XIX: *Die Straßburger Drucker*, cit., tomo primo, figg. 67 b e 79.
129. W.L. Schreiber, *Manuel*, n. 3483; A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. IX: *Die Drucker in Esslingen, Urach, Stuttgart*, Leipzig, 1926, figg. 407-13; W. Bühler, *Heinrich Mang, der Hausbuchmeister*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1931, figg. 13-19.
130. J. Springer, *op. cit.*, tavv. XIII-XVI; C. Dodgson, *Grotesque Alphabet of 1464*, London, 1899; e, dello stesso autore, *Two Woodcut Alphabets of the Fifteenth Century*, in «The Burlington Magazine», 1910, p. 362; T. Musper, *Das Original des gotischen Figurenalphabets von 1464*, in «Die graphischen Künste», 1928, pp. 98-101; W. Bühler, *Aus der ABC-Stube der Kultur, Holzschnitte von 1464*, Straßburg, 1933.
131. M. Lehrs, *Der Meister mit den Banderollen*, Dresden, 1886, pp. 8-10, tav. IV; e, dello stesso autore, *Über gotische Alphabete*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1899, pp. 372 sgg.
132. Oxford, Ashmole 1504; L. Kaemmerer, *op. cit.*, fig. 1.
133. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1173; Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., vol. I, p. 104.
134. J. Renouvin, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et l'Allemagne*, Paris, 1860, pp. 168 sgg.; A. Blum, *Des rapports des miniaturistes français avec les premiers artistes graveurs*, in «Revue de l'Art chrétien», 1911, p. 360.
135. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 9438, cc. 57v e 60; Abbé V. Leroquais, *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, cit., tav. XXXIII; J. Porcher, *Le Sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges*, Paris, 1953, tav. VII.
136. R. Grand, *Le château de Josselin*, Paris, 1930, p. 42.
137. O. Jennings, *Early Woodcut Initials*, London, 1908, figg. 115, 126, 195-96, 199, 206, 227, 242.
138. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, München, 1927, vol. XXVIII, tav. 22.

NOTE A «IL MONDO TRASFIGURATO»

1. E. Baumeister, *Formschnitte des XV. Jahrh. in den Sammlungen des fürst. Hauses Oettingen-Wallenstein zu Maihingen*, Straßburg, 1913, vol. I, fig. 21; P. Kristeller, *Holzschnitte im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin, 1915, vol. II, fig. 1; si veda J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, cit., pp. 51-52.
2. A. Schramm, *Luther und die Bibel*, Leipzig, 1933, tav. 138.
3. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. II: *Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg*, Leipzig, 1920, fig. 291.

4. Nantes, 8; A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1899, p. 443, tav. xii.
5. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9047; F. Winkler, *Simon Marmion als Miniaturmaler*, in «Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen», 1913, p. 261, figg. 13-14; E. Michel, *A propos de Simon Marmion*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1927, fig. a p. 151.
6. Chicago, Art Institute; C. Sterling, *La peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938, fig. 176.
7. Louvre; L. von Baldass, *Hans Memling*, cit., tav. 118.
8. H. Tietze e E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, vol. II: *Der reife Dürer*, Basel, 1937, n. 424, fig. 424.
9. Chantilly; P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, tav. xviii.
10. Per il macrocosmo e l'uomo zodiacale, si veda H. Bober, *The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duc of Berry – its Sources and Meaning*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1948, pp. 1 sgg.; F. Saxl, *Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures*, in *Lectures*, London, 1957, pp. 58-72.
11. F. Saxl, *Illustrated Medieval Encyclopedias*, in *Lectures*, cit., pp. 242 sgg.
12. F. Saxl e E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, in «Metropolitan Museum Studies», IV, 2, 1933.
13. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 241 sgg.
14. Lipsia, B.U., 665, *Speculum Virginum*; R. Bruck, *Die Malereien und Handschriften des Königreichs Sachsen*, cit., p. 234, fig. 148.
15. Altare dell'Agnello Mistico, la Vergine di Dresda, la Vergine del Canonico van der Paele; C. de Tolnay, *Le maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, cit., pp. 62, 65, 67; M. Meiss, *Light as Form and Symbol in some Fifteenth Century Paintings*, in «The Art Bulletin», 1945, p. 180.
16. J. Baltrušaitis, *Cosmographie chrétienne*, cit., pp. 42 sgg.
17. H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 118.
18. B. Landry, *L'idée de chrétienté chez les scolastiques du XIII^e siècle*, Paris, 1929, pp. 111-12.
19. W.L. Schreiber, *Holzschnitte, Metallschnitte, Teigdrucke aus dem Herzöglichen Museum zu Gotha...*, Straßburg, 1928, tav. 15.
20. C. Sterling, *op. cit.*, fig. 180; P. Verdier, *L'Art religieux*, Paris, 1956, fig. a p. 101.
21. Giotto, *Giudizio universale* (ca. 1305; Padova); Orcagna, altare Strozzi (1354-1357; Firenze); Jacopo di Cione, *Incoronazione della Vergine* (fine del Trecento; Città del Vaticano); Paolo di Giovanni Fei, *La Trinità* (fine del Trecento; Napoli); Sassetta, *Apoteosi di san Francesco* (1437-1444; Coll. Berenson).
22. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; H. Gerson, *Van Geertgen tot Frans Hals*, Amsterdam, 1950, p. 12.

23. Maestro della Glorificazione della Vergine (Worms); H. Reiners, *op. cit.*, fig. 113.
24. Londra, British Museum, Add. 37421; E. Millar, *Exposition des manuscrits français au British Museum*, Paris, 1933, tav. LV.
25. H. Focillon, *Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1936, p. 27, fig. 7.
26. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art français*, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, cit., vol. II, p. 453.
27. H. Reiners, *op. cit.*, figg. 196 e 220, pp. xxxii, xxxvii.
28. Esempi su affreschi: Saint-Aignan; su vetrate: Poitiers; nella scultura: Jenson-la-Pallue.
29. D. Frey (*Gotik und Renaissance*, Augsburg, 1929, pp. 20-28) ha attirato per primo l'attenzione sui parallelismi fra l'evoluzione della cartografia e quella delle concezioni formali negli artisti del Medioevo.
30. M. de Santarem, *Essai sur l'histoire de la cosmographie et de la cartographie*, Paris, 1849; J. Lelevel, *Géographie du moyen âge*, Bruxelles, 1852; R.V. Tooley, *Maps and Map-Makers*, London, 1949; L. Bagrow, *Geschichte der Kartographie*, Berlin, 1951.
31. K. Miller, *Mappae Mundi, die ältesten Weltkarten*, Stuttgart, 1898, vol. VI, pp. 108 sgg.; J. Oliver Thompson, *History of Ancient Geography*, Cambridge, 1948, pp. 332-34; G.R. Crone, *Maps and their Makers*, London, 1953, p. 24.
32. K. Miller, *op. cit.*, vol. III, pp. 116-22; R. Uhden, *Zur Herkunft und Systematik der mittelalterlichen Weltkarten*, in «Geographische Zeitschrift», 1931, pp. 321 sgg.; E. Raisz, *Time Charts of Historical Geography*, vol. II: *Middle Ages. Imago Mundi*, tomo secondo, 1737, p. 11; P.E. Schramm, *Sphaira, Globus Reichsapfel*, Stuttgart, 1958, pp. 49-59.
33. K. Miller, *op. cit.*, vol. III, pp. 110-15.
34. La leggenda fa risalire l'invenzione della bussola all'epoca Chou. Lo strumento è menzionato già da Guyot de Salins (ca. 1190) e da Jacques de Vitry (ca. 1204); si veda L. de Saussure, *L'origine de la rose des vents et l'invention de la boussole*, in «Archives des Sciences physiques et naturelles», 1923, pp. 13 sgg.
35. A.E. Nordenskiöld, *Periplus. An Essay on the early History of Charts and Sailing Directions*, Stockholm, 1807; R. Uhden, *Die antiken Grundlagen der mittelalterlichen Seekarten*, in «Imago Mundi», I, 1935, pp. 1 sgg.
36. R. Salomon, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrh.*, in «Studies of the Warburg Institute», I, 1936; e, dello stesso autore, *A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1953, pp. 45-57.
37. Onorio di Autun, *De imagine mundi libri tres*, cap. xxviii: «De Italia», in Migne, *Patrologia Latina*, vol. CLXXII, col. 129.

38. Gervasio di Tilbury, *Otia Imperialia*, Dec. III, c. 9.
39. Si veda L.A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, Mediolani, 1727, vol. XI, coll. 539 e 588.
40. J.A.C. Buchon, *Notice d'un atlas en langue catalane, ms. de l'an 1375, conservé parmi les manuscrits de la B.R. sous le n° 6816*, in «Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque du Roi...», XIV, 1841, p. 8. Per Roma, si veda A. Graf, *Roma nella memoria e nella immaginazione del Medio Evo*, Torino, 1882, p. 10; P. Lavedan (*Représentation des villes dans l'art du moyen âge*, Paris, 1954, fig. 4) riproduce una pianta di Roma a forma di leone, senza indicare il manoscritto, che sembra essere trecentesco.
41. La storia è riportata da Strabone, Plutarco e Vitruvio. Per le tre versioni, si veda *L'Architecture de Vitruve*, a cura di C.L. Maufras, Paris, 1846, vol. I, pp. 135 e 205.
42. J. Baltrušaitis, *Le paysage fantastique au moyen âge*, in «L'Œil», ottobre 1955, pp. 18 sgg.
43. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 857, XIV secolo; E. Buron, *Ymago Mundi de Pierre d'Ailly*, Paris, 1930, tav. xxxii.
44. K. Miller, *op. cit.*, vol. III, figg. 44-45; L. Bagrow, *op. cit.*, fig. a p. 29.
45. A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, 1899, cit., p. cxvii.
46. L. Bagrow, *op. cit.*, fig. a p. 61.
47. Il mappamondo di Hereford è stato pubblicato da E.F. Jamard (*Monuments de la géographie*, Paris, 1854), W.L. Bevan e H.W. Phillott (*Medieval Geography: an Essay in Illustration of the Hereford Mappa Mundi*, London, 1873), K. Miller (*op. cit.*, vol. IV) e G.R. Crone (*The World Map by Richard of Haldingham in Hereford Cathedral*, London, 1954). Si veda anche A.L. Moir e M. Letts, *The World Map in Hereford Cathedral*, Hereford, 1955.
48. La medesima disposizione si trova già nella carta del *Salterio* del British Museum (Add. 28681; ca. 1225) e nel mappamondo di Ebstorf, associati a Gervasio di Tilbury (ca. 1230-1250). Si veda W. Rosien, *Ebstorfer Weltkarte*, Hannover, 1952, tavv. 4 e 11.
49. G.H.T. Kimble, *Geography in the Middle Ages*, London, 1938, tav. viii; L. Bagrow, *op. cit.*, fig. 57.
50. F. Carmody, *Li livres dou Tresor*, Berkeley, 1948, con l'indicazione delle fonti di ogni passo.
51. Daude de Pradas, *Dels Auzels Cassadors*, in F. Raynouard, *Choix de poésie des Troubadours*, Paris, 1820, vol. V, pp. 126 sgg. Il poema conta 3600 versi. Carmody cita anche *Il Libro del Gandolfo Persiano delle medicine de falconi* (a cura di G. Ferraro, Bologna, 1877), che deriva sicuramente dalla medesima fonte.
52. Per la difficoltà di identificare la fonte di alcuni passi sui cani e i cavalli, si veda F. Carmody, *op. cit.*, p. xxvii.
53. Si conoscono circa quaranta manoscritti del *Livre de la chasse*. L'e-

semplare più bello dell'opera di Gaston Phébus (Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 616; ca. 1405-1410) è illustrato con 87 miniature. Si veda *La chasse de Gaston Phébus*, Paris, 1897; C. Caudec, *Livre de la chasse, par Gaston Phébus. Reproduction... du ms. fr. 616 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1909. Il ms. fr. 1291 della Bibliothèque Nationale (ca. 1450) si riallaccia all'arte di René d'Anjou.

54. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12400; J. Pichon, *Du Traité de Fauconnerie*, in «Bulletin du Bibliophile», 1854, pp. 885-900. L'illustrazione del cod. Vaticano 1071, che si trova in testa alla serie, è stata di certo eseguita durante il regno di Manfredi, verso il 1260. Si veda C.A. Wood e F.M. Fyfe, *The Art of Falconry Being the Arte Venandi cum Avibus of Frederic II of Hohenstaufen*, Boston, 1955.

55. L'elenco dei principali manoscritti è fornito da R. Reinsch, *Le Bestiaire, das Tierbuch des normannischen Dichters Guillaume Le Clerc*, cit. Il ms. fr. 14469 della Bibliothèque Nationale di Parigi è notevole per l'illustrazione, influenzata dallo stile delle *Apocalissi* anglo-normanne; si veda C. Cahier e A. Martin, *Mélanges d'archéologie*, Paris, 1851, vol. II, tavv. xxv-xxxI; C. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, cit., vol. II, tavv. ix-xi.

56. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12469 e 15213; Londra, British Museum, Harley, 273; Oxford, Douce, 308; si veda anche J. Holmberg, *Eine mittelniederfränkische Übertragung des Bestiaire d'Amour*, Uppsala, 1925.

57. Un elenco di quarantaquattro manoscritti del *De natura rerum* è fornito da C. Ferckel, *Die Genealogie des Thomas von Brabant*, München, 1912, pp. 11 sgg. Vi si possono aggiungere gli esemplari di Chester-Beatty e del British Museum, Royal, 12 E. XVII e 12 F. VI. Si veda anche L. Delisle, in *Histoire Littéraire de la France*, vol. XXX, pp. 365 sgg.

58. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 15106; A. Hilka, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber monstrosus hominibus orientis aus Thomas von Cantimpré, De natura rerum*, in «Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen», III, 7, 1933.

59. Berlino, Ham. 142; C. Ferckel, *op. cit.*, tav. vii.

60. Londra; E.G. Millar, *The Library of A. Chester-Beatty. A Descriptive Catalogue of the Western Manuscripts*, cit., 1930, vol. II, pp. 244-54, tavv. CLXXIX-CXCVI.

61. Praga, XIV, A 15; A. Podlaha, *Knihovna Kapitulni v Praze*, Praha, 1903, figg. 236-37; C. Ferckel, *op. cit.*, pp. ix, xi-xiii, xv.

62. R. Wittkower, *Marvels of the East*, in «Journal of the Warburg Institute», 1942, pp. 178 sgg., tav. 44.

63. H. Schulz, *Das Buch der Natur von Conrad von Megenberg*, Greifswald, 1897; H. Ibach, *Leben und Schriften des Konrad von Megenberg*, Würzburg, 1938.

64. H. Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek*, Leipzig, 1927, pp. 42 e 48.

65. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. III: *Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, figg. 453-65.
66. W.L. Schreiber, *Manuel*, vol. V, n. 4247.
67. E. de Solms-Laubach (*Der Hausbuch-Meister*, in «Städel Jahrbuch», 1935-1936, pp. 70 sgg.) identifica Reuwich con il maestro del *Hausbuch*, ma la sua ipotesi viene contestata da E. Panofsky, che tuttavia ammette l'origine olandese di quest'ultimo.
68. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. XV: *Die Drucker in Mainz*, Leipzig, 1932, figg. 551-951. Il trattato è stato pubblicato più volte: le edizioni di Strasburgo datano al 1477, 1499 e 1503.
69. Plinio, *Naturalis Historia*, IX, 55; VIII, 49; IX, 72 e 76.
70. Un *Bestiario* romanico tardivo di Cambridge contiene anche un'intera pagina con analoghi mostri marini; M.R. James, *The Bestiary Being a Reproduction in full of the Manuscript II. 4. 26 in the University Library, Cambridge*, London, 1928, c. 54 a.

NOTE A «I CICLI VISIONARI»

1. H. Grundmann, *Neue Forschungen über Joachim von Fiore*, Marburg, 1950.
2. Si veda F. Saxl (*A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1942, pp. 84 sgg.), che fornisce le seguenti date per l'avvento dell'Anticristo: 1250, 1258, 1260, 1290, 1300, 1316, 1325, 1335, 1340, 1365, 1367, 1403, 1415, e una bibliografia sull'argomento. Si veda anche D. Hyde, *Medieval Account of Antichrist*, in *Medieval Studies in Memory of Gertrude S. Loomis*, New York, 1927; L.U. Lucken, *Antichrist and the Prophets of Antichrist in the Chester Cycle*, Washington, 1940; A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1952, pp. 177 sgg.; e, dello stesso autore, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, p. 344.
3. J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 178 sgg.
4. R. Freyhan, *Joachism and the English Apocalypse*, cit., 1955, pp. 210 sgg.
5. Königsberg, 891 e 891 b; Stoccarda, H b III, 11; si veda T. Hermann, *Der Bilderschmuck der Deutsch-Ordens-Apokalypsen Heinrich von Hesler*, Königsberg, 1934.
6. Un importante elenco di manoscritti è fornito da M.R. James, *The Trinity College Apocalypse*, cit.
7. Londra, British Museum, Add. 17333 e Royal, 19 B. XV, Lambeth Palace, 209 e soprattutto 75, di un violento arcaismo, simile a quello di Cambridge, Corpus Christi College, 394; Tolosa, 815; E.G. Millar, *Les principaux manuscrits à peinture de Lambeth Palace de Londres*, cit., tavv. xiv-xxxiv; A. Auriol, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la Bi-*

bibliothèque de Toulouse, in *Les Trésors des Bibliothèques de France*, 1929, vol. II, pp. 133-51.

8. J.G. Noppen, *The Westminster Apocalypse and its Sources*, in «The Burlington Magazine», 1932, pp. 145 sgg.

9. J. Demotte, *La Tapisserie gothique*, Paris, 1924, tavv. 2-14; R.A. Weigert, *La tenture de l'Apocalypse d'Angers, essai de mise au point*, in «Bulletin monumental», 1937, pp. 307-26; A. Lejard, *Les tapisseries de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers*, Paris, 1942.

10. H.O. Coxe, *The Apocalypse of St. John the Divine, Represented in Facsimile from a Ms. (Auct. D. 4. 17) in the Bodleian Library*, London, 1876.

11. W.L. Schreiber, *Manuel*, vol. IV, pp. 160 sgg.

12. A. Firmin-Didot, *Les Apocalypses figurées manuscrites et xylographiques*, Paris, 1870; A. Pilinski, *Apocalypse, première édition d'après Heineken et cinquième d'après Sotheby*, Paris, 1882; P. Kristeller, *Die Apocalypse, Alteste Blockbuchausgabe*, Berlin, 1916; si veda anche W. Neuss, s.v. «Apokalypse», in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1937, vol. I, p. 766 sgg.

13. Il manoscritto è stato acquisito nel 1931 dal Wellcome Museum di Londra; si veda G. Bing, *Apocalypse Block-Books and their Manuscript Models*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1942, pp. 142 sgg.

14. M. Montoy, *Les miniatures de l'Apocalypse flamande de Paris (Bibliothèque Nationale, Fonds néerlandais, 3)*, in «Scriptorium», I, 1946-1947, pp. 289-309, tavv. 27-42.

15. E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, London, 1945, vol. I, p. 52; e, dello stesso autore, *Early Netherlandish Painting*, cit., pp. 110-12.

16. W. Worringer, *Die Kölner Bibel*, München, 1923, pp. 24-27.

17. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. XX: *Die Straßburger Drucker*, Leipzig, 1937, figg. 104-12.

18. Per i rapporti fra la Bibbia di Colonia e la serie anglo-normanna, si veda W. Neuss, *Die ikonographischen Wurzeln von Dürers Apokalypse*, nella miscellanea in onore di G. Schreiber, *Volkstum und Kunstpolitik*, Köln, 1932, pp. 185 sgg.

19. E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, cit., vol. I, pp. 53 sgg.; H.F. Schmidt, *Dürers Apokalypse und die Straßburger Bibel von 1485*, in «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1939, pp. 261 sgg.

20. A. Schramm, *Luther und die Bibel*, cit., figg. 3-26. Si veda anche J. Strachan, *Early Bible Illustrations*, Cambridge, 1957, pp. 42 sgg.

21. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, cit., pp. 449 sgg.

22. Troyes (Saint-Martin-des-Vignes), Grandville, Chavanges (Aube), la Ferté-Milon (Aisne).

23. L.H. Heidenreich, *Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation*, in «Zeitschrift

für Kunstgeschichte », 1939; J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysius, interprétation byzantine de gravures occidentales*, Paris, 1943.

24. Per la continuità di certi temi, si veda F. von Juraschek, *Der Todsündendrache in Dürers Apokalypse*, in «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen», 1937, pp. 189-94.

25. Cambridge, Corpus Christi College, 20; Tolosa, 815.

26. M.R. James, *Apocrypha anedocta*, in «Texts and Studies», II, 3, 1893; H. Brandes, *Visio S. Pauli, ein Beitrag zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten*, Halle, 1885; T. Silverstein, *Visio S. Pauli*, in «Texts and Studies», 1933. Un compendio in versione latina figura nel Migne, *Patrologia Latina*, vol. LIV, col. 501.

27. A. Auriol, *Descente de saint Paul dans l'Enfer*, in *Les Trésors des Bibliothèques de France*, 1930, vol. III, pp. 131-46. Il testo in versi di otto sillabe è stato curato da P. Meyer, *La descente de saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre*, in «Romania», 1895, pp. 357-75.

28. Per l'azione esercitata dal ciclo irlandese sull'iconografia dell'Inferno dopo il Duecento, si veda E. Mâle (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, cit., pp. 464 sgg.), che fornisce un riassunto dei racconti di Owen e di Tungdal.

29. O. Delepierre, *Vision de Tondalus*, Mons, 1838. Fra i manoscritti francesi privi di illustrazioni, si vedano Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 763, 12445 e 12555. J.-C. Brunet (*Manuel*, vol. V, p. 882) segnala un manoscritto illustrato nel 1474 per Margherita di York, terza moglie di Carlo il Temerario, appartenuto al marchese di Ganay. Per le edizioni tedesche, si veda W.L. Schreiber, *Manuel*, vol. V, n. 1398, fig. a p. 180.

30. J.J. Stürzinger, *Le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Deguileville*, London, 1895.

31. Denis le Chartreux, *De Quatuor novissimis*, Delft, 1486 e Paris, 1543; *Des quatre fins de l'homme*, Paris, 1685.

32. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12465, cc. 115-21.

33. Bruxelles, Bibliothèque Royale 11129, c. 90; C. Gaspar e F. Lyna, *Philippe le Bon et ses beaux livres*, Bruxelles, 1944, tav. xv. L'attribuzione della miniatura a Jean Tavernier è contestata da L.M.J. Delaissé, *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, n. 87 del Catalogo della mostra, cit.

34. A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1909.

35. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 22913, n. 124 del Catalogo della mostra del 1955, tav. XVIII; riprodotto anche in A. Michel, *Histoire de l'Art*, cit., vol. III, p. 136, fig. 75.

36. Cheltenham, Thirlestaine House, fr. 4417; A. de Laborde, *op. cit.*, pp. 323 sgg., tav. XXVIII.

37. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9006, c. 265v; n. 5 del Catalogo della mostra del 1959; C. Gaspar e F. Lyna, *Philippe le Bon*, cit., p. 9 e tav. II. Filippo il Buono comprò il manoscritto dal governatore di Lille.

38. Famiglia n. 4 di Laborde, cui appartiene la *Cité de Dieu* di Torino, eseguita nel 1466 per il *Grand Bâtard* di Borgogna.
39. J. Vendryès, *L'enfer glacé*, in «Revue celtique», 1929, pp. 134-42.
40. A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, cit., 1909, tav. cxxv.
41. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 19; Bibliothèque Sainte-Geneviève, 246; Nantes, 8; Ginevra, fr. 79; A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, cit., 1909, tavv. LXVIII, XCIX e CXXV.
42. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9186, c. 298v; *ibid.*, p. 406 e tav. LXI. La raccolta contiene il passo della *Città di Dio* e il commento di Raoul de Presles.
43. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London, 1952, pp. 191-96, figg. xxxi e xxxiii.
44. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, cit., pp. 471-74. In Onorio di Autun (1112-1137) le pene dell'Inferno, di cui non conosciamo rappresentazioni cicliche, sono nove come i cori angelici (Migne, *Patrologia Latina*, vol. CLXXII, coll. 1159-1160). Solo la pena dei golosi, seduti a tavola e ingozzati di serpenti e rospi dai diavoli, si sottrae, nella visione di Lazzaro, all'iconografia classica (in Tungdal i golosi vengono fatti a pezzi). E. Castelli ci ha trasmesso una serie di miniature di Cristoforo de Predis del 1476 (Biblioteca di Torino), in cui le raffigurazioni dei tormenti infernali, per la maggior parte diverse, hanno la stessa particolarità.
45. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 20107, cc. 12-18. Il peccato è rappresentato nella pagina di fianco a quella della punizione. Contrariamente a quanto dice Mâle, che fornisce un'analisi particolareggiata delle fonti del racconto di Lazzaro (*L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, cit., p. 471), non si tratta di un resoconto latino, bensì francese, più breve ma del tutto in accordo con il testo stampato della legenda.
46. E. de Beaurepaire, *Les peintures murales de l'église de Bénouville*, in «Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques», 1897, tavv. II e III. In questa composizione la forca della versione irlandese è riprodotta a lato dell'albero di san Paolo.
47. E. Mâle, *Cathédrale d'Albi*, Paris, 1950, pp. 32-36, tavv. 74-83.
48. B. Burroughs, *A Diptych by Hubert van Eyck*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 1933, pp. 184-93; L. Meyer, *La crocifissione di Pietroburgo di Hubert van Eyck*, in «Arte», 1934, pp. 141-47; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, cit., pp. 237-40.
49. P. Durrieu, *Les van Eyck et le duc de Berry*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1920, p. 84.
50. L'Inferno del pannello di New York misura circa 25 × 28 cm, quello del *Salterio* di Winchester occupa una carta di 22 × 32 cm.
51. O. Benesch, *Über einige Handzeichnungen des XV. Jahrh.*, in «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen», 1925, figg. 2-3.
52. M.J. Friedländer, *Die van Eyck, Petrus Christus*, Berlin, 1924, tav. I.X.

53. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, cit., p. 269. Per lo stesso gruppo, si veda anche P. Fierens, *Le fantastique dans l'art flamand*, Bruxelles, 1947, pp. 31 sgg.
54. H. Fierens-Gevaert, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle*, Paris, 1927, tav. xxxi.
55. C. de Tolnay, *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck*, in «Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst», 1932, fig. 2; W. Schöne, *Über altniederländische Bilder vor allem in Spanien*, in «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen», 1937, p. 157; G. Ring, *Primitifs français*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1938, p. 153.
56. H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Leipzig, 1925, figg. 63-64.
57. H. Beenken, *Rogier van der Weyden*, München, 1951, figg. 72-73 e 77.
58. *Dionysii Carthusiani colloquium sive dialogus, de particulari judicio animarum post mortem*, Parisiis, 1543, Art. xxi-xxiv e xxviii-xxix.
59. Denis le Chartreux, *De Quatuor novissimis*, cit., Art. xlii-xliiii.
60. Si veda sopra, p. 155.
61. E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, Milano, 1952, tavv. 91 e 96.
62. A. Goldschmidt, *English Influence*, cit., vol. II, pp. 721 sgg.
63. J. Damrich, *Antonius der Einsiedler, eine legendarisch-ikonographische Studie*, in «Archiv für christliche Kunst», 1901, pp. 81 sgg.; C. de Rémondange, *Vie de saint Antoine par saint Athanase. Traduction littérale du texte grec*, Mâcon, 1874, p. 59.
64. *La vie de Monseigneur Saint-Anthonin Abbé et des choses merveilleuses qui lui advinrent es desertz. Ensemble comment son glorieux corps fut trouvé et porté à Constantinople et de là transporté en Viennoys*, Lyon, 1555.
65. G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze, 1881, vol. VII, pp. 140-41; A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma, 1553, p. 3.
66. F.J. Stadler, *Michel Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrh.*, Straßburg, 1913, p. 262 e tav. 6.
67. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, cit., vol. II, tav. 12.
68. *Livre d'Heures*, Madrid, Biblioteca Nacional, esc. 25-5; O. Pächt, *op. cit.*, London, 1948, figg. 22 b e 35.
69. H. Reiners, *op. cit.*, fig. 212.
70. C. de Rémondange, *op. cit.*, p. 17.
71. C. von Mandach, *Die Antoniustafel von Niklaus Manuel*, in «Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde», 1935, pp. 1-28, figg. 1, 4-5, 12, e 14.
72. Affresco di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze e manoscritto lombardo, Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 757. Non abbiamo potuto consultare la tesi di C.D. Cuttler, *The Temptations of St. Antony in Art from Earliest Times to the First Quarter of XVth Century*, il cui riassunto è contenuto in «Marsyas», 1950-1953, pp. 70-80.

73. R. Graham, *A PictureBook of the Life of St. Antony the Abbot, executed for the Monastery of Saint Antoine de Viennois*, in «Archeologia», 1933, p. 1 sgg. Per il manoscritto di Firenze, si veda E. Castelli, *op. cit.*, tavv. 164-70.
74. W. Schöne, *Die Versuchungen des Heiligen Antonius, ein wenig bekanntes Bild im Escorial*, cit., pp. 57-64.
75. Per i rapporti fra le *Tentazioni* buddhiste e quelle di sant'Antonio, si veda J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 221-27.
76. C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Basel, 1937, n. 2.
77. Un'incisione di Cock (P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, tav. a p. 88) consente una lettura perfetta di tutti i particolari di questo quadro.
78. Per la rappresentazione dei diavoli gotici e le loro origini, si veda J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., in particolare il cap. v. Il diavolo romanico è stato studiato da C. de Bourbon-Busset nelle sue «Recherches sur l'iconographie du démon à l'époque romane» (1937, ancora inedite).
79. E. Castelli, *op. cit.*, figg. 57-63 e 66-68.
80. C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, cit., n. 18.
81. E.K. Stahl, *Die Legende vom Heil. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrh.*, München, 1920. Sul proliferare dei mostri, si vedano le pp. 72-74 e le tavv. iv, xxvii, xxx-xxxI, xxxvii, xliv, xlix-L.
82. K. Pfister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1922, tav. 15; J. Baltrušaitis, *Le paysage fantastique au moyen âge*, cit., tavv. 24-25; E. Castelli, *op. cit.*, tav. 49.
83. E. Castelli, *op. cit.*, cap. iv: «La seduzione dell'orribile».
84. A. Chastel, *La Tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1936, pp. 218 sgg.; e, dello stesso autore, *Le mythe de Saturne dans la Renaissance italienne*, in «Phœbus», 1946, pp. 125 sgg.; per l'elenco delle *Tentazioni*, in relazione a Bosch, si veda E. Larsen, *Les Tentations de saint Antoine de Jérôme Bosch*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 1950, pp. 3-42.
85. D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag, 1949, figg. 26, 31-32, 98-107, 119, 122, 126, 128.
86. C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, cit., p. 32.
87. Per le interpretazioni del *Giardino di delizie*, *ibid.*; L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, Wien, 1943, pp. 25 sgg., figg. 43-53; J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, pp. 32 sgg.; W. Fraenger, *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich, Grundzüge einer Auslegung*, Coburg, 1947, trad. inglese *The Millennium of Hieronymus Bosch, Outlines of a new Interpretation*, London, 1952; C.-A. Wertheim Aymès, *Hieronymus Bosch, eine Einführung in seine Symbolik*, Amsterdam, 1957.
88. F. Chapouthier, *Deux épées d'apparat découvertes en 1936 au Palais de Mallia*, in «Etudes crétoises», V, 1938; C. Picard, *Kibistétaires anciens et*

médiévaux, in «Revue archéologique», I, 1939, pp. 262-64; W. Deonna, *Le symbolisme de l'acrobate antique*, Berchem-Bruxelles, 1953.

89. J. Verrier, *La cathédrale de Bourges*, Paris, 1943, tav. XXI.

90. J. Lutz e P. Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*, Mulhouse, 1909, tav. 84.

91. Per l'interpretazione degli acrobati in Bosch, si veda C.-A. Wertheim Aymès, *op. cit.*, pp. 31-62, tavv. XII-XIV.

92. Si veda sopra, cap. VII, nota 66.

93. H.T. Bossert e W.F. Stock, *Das mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig, 1912, p. XI, tav. 18.

94. A. Pigler, *Astrology and Jerome Bosch*, in «The Burlington Magazine», 1950, pp. 132-36.

95. Disegno del 1564 (Amsterdam), inciso da Cock nel 1565; K. Tolnay (C. de Tolnay), *Die Zeichnungen Peter Breugels*, München, 1925, p. 47; R. van Bastelaer, *Les estampes de P. Breugel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, tav. 118.

96. C.D. Cuttler, *Witchcraft in a Work by Bosch*, in «The Art Quarterly», 1957, pp. 129-39. Alcuni di questi pesci volanti sono stati da noi accostati ai soggetti della glittica antica: si veda *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 60 sgg.

97. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9342, c. 182. Per il testo di Jean Wauquelin, si veda A. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt* (1913), in *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, vol. I, pp. 245 sgg.: «Egli (Alessandro) ha visto pesci che camminavano sulla terra come quadrupedi e mangiavano la frutta degli alberi che trovavano sul fondo del mare, balene di incredibile grandezza che si avvicinavano alla gabbia di vetro e fuggivano via spaventate dalla luce delle lanterne. Egli ha visto uomini e donne che camminavano e cacciavano pesci per mangiarli, proprio come sulla terra si cacciano gli animali».

98. K. Tolnay (C. de Tolnay), *Die Zeichnungen Peter Breugels*, cit., tavv. 28, 31, 33, 36 e 45; G. Glück, *Das große Breugel-Werk*, Wien, 1951, tavv. 16-17.

99. Soprannome dato a Bosch secondo la testimonianza di Marc van Vaernewijck (1566-1568); si veda C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, cit., p. 75.

100. L. Guicciardini, *Description de tous les Païs Bas*, Anvers, 1567, p. 132. Anche Bosch fu definito così.

101. L. von Baldass, *Hieronymus Bosch*, cit., fig. 68.

102. *Ibid.*, figg. 54, 140-41.

103. Il nostro *Moyen âge fantastique* è interamente dedicato alla questione relativa a tali apporti.

104. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Rés. Ed. I; R. Dumesnil, *Peintres-graveurs français*, Paris, 1844, vol. VII, p. 2; A. Lin-

zeler, Paris, Bibliothèque Nationale, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVI^e siècle*, Paris, 1932, vol. I, p. 361.

105. Segnalato da E. Tross nell'introduzione ai *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Paris, 1869.

106. La tavola ha per titolo *Guillot le songeur*; si veda J. Adhémar, «Catalogue de l'exposition de l'estampe satirique et burlesque en France à la B.N.», 1950 (ciclostilato), n. 14.

107. *Mémoires de Condé pour servir à l'Histoire de France*, Paris, 1743, vol. II, p. 655.

108. J. Adhémar, *French Sixteenth Century Genre Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1945.

109. J. Porcher, *L'auteur des Songes drôlatiques de Pantagruel*, in *Mélanges offerts à A. Lefranc*, Paris, 1936, pp. 229 e 232; e, dello stesso autore, *Les Songes drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI^e siècle*, cit.

110. Per gli oggetti animati fiamminghi, si veda J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique*, cit., pp. 214-20. La menzione in un inventario del 1577, stilato in seguito a un decesso, di «douze pièces de thuille paincte fasson de Flandre ausquelles sont painctes plusieurs droleryes de diverses fassons» attribuisce decisamente alla scuola fiamminga diverse categorie di questi capricci; si veda J. Porcher, *Les Songes drôlatiques*, cit., p. x.

111. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Rés. Tf. I; *Les songes drôlatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maître Rabelais et dernière œuvre d'iceluy, pour la récréation des bons esprits*, chez Jean Pretoir, Augusta, 1598. La raccolta fu stampata da Dominique Custos, un fiammingo stabilitosi ad Augusta, nel 1590; si veda R. van Bastelaer e G. Hulin de Loo, *Peter Bruegel*, Bruxelles, 1907, vol. I, p. 122, nota 1.

NOTE A «ALLEGORIE E PRESAGI FANTASTICI»

1. «Straussen Augen soll er haben und einen Kranichhals, zwei Schweinsohren und ein Löwenherz, die Hände sollen wie Adler- und Greifenklauen gestaltet sein, die Füße wie Barentatzen».

2. W. Stammer, *Allegorische Studien*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1939, pp. 8 sgg.

3. C.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 243.

4. R. Wittkower, *Marvels of the East*, cit., p. 193 e p. 49. Il più antico manoscritto pervenuto dei *Gesta Romanorum* si trova a Innsbruck ed è datato 1342. Per le principali serie della raccolta, inglesi e continentali, si veda M. Krepinski, *Quelques remarques relatives à l'histoire des Gesta Romanorum*, in «Le moyen âge», XV, 1911, pp. 307 sgg. La storia degli uomini-gru compare nel cap. CLXXV; si veda J.G.T. Grässe, *Gesta Romanorum*, Lipsiae, 1847, p. 133.

5. D.-F. Strauss, *Ulrich von Hutten*, Berlin, 1914, pp. 65-66.
6. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Coll. Henin, VIII, n. 730 (ca. 1580); J. Grand-Carteret, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, 1888, p. 9, fig. 4, ne riproduce una replica del 1605, pubblicata presso Jean Le Clerc a Parigi.
7. Gotha, B. 1021; W. Stammer, *op. cit.*, fig. 3.
8. *Ibid.*, p. 12, fig. 6.
9. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, cit., tav. 40.
10. J. Berger de Xivray, *Traditions tératologiques*, Paris, 1836, p. 411.
11. Vienna, cod. 370; G. Schmidt, *Der Codex 370 der Wiener Nationalbibliothek*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1956, pp. 25 sgg., fig. 22.
12. Wolfenbüttel, cod. Helmst. 35 (seconda metà del Trecento); Monaco, Clm. 8201 (1414); Roma, Biblioteca Casanatense e Londra, Wellcome Museum, (1425-1450). Si veda F. Saxl, *Aller Tugenden und Laster Abbildung*, in *Festschrift für Julius Schlosser*, Wien, 1927, p. 104; e *A Spiritual Encyclopedia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1942, pp. 126 sgg., tav. 31; W. Stammer, *op. cit.*, p. 16; F. Zoepfl, *Benediktusmedaille*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1948, vol. II, p. 268.
13. E. Major, *Holz- und Metallschnitte aus Sammlungen in Aarau, Basel, Romont, St. Gallen, Zürich, Straßburg*, 1918, tav. 5; W.L. Schreiber, *Manuel*, n. 1876.
14. Vienna, cod. 5393, *Tractatus de arte memorativa*; L. Volkmann, *Ars memorativa*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», nuova serie, 111, 1929, figg. 113-23. Per la tradizione letteraria, si veda H. Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Leipzig, 1936.
15. W.L. Schreiber, *Manuel*, vol. IV, pp. 134-45, vol. VII, tavv. xxxvi-xxxviii; A. Pilinski, *Ars memorandi reproduit en fac-simile sur l'exemplaire de la B.N.*, Paris, 1883; L. Wolkman, *op. cit.*, pp. 119 sgg.; J. Avalon, *La mnémotechnie, art de mémoire*, in «Aesculape», 1954, pp. 121 sgg.
16. N. Simon, *Ludus artificialis oblivionis*, Lipsiae, 1510; L. Volkmann, *op. cit.*, fig. 170.
17. J. Cochlaeus, *Septiceps Lutherus*, Lipsiae, 1529; M. Geisberg, *Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des Jahrh.*, München, 1930, fasc. 3, tav. 139; l'opera fu riedita a Parigi nel 1564.
18. G. Stuhlfäuth, *Drei zeitgeschichtliche Flugblätter des Hans Sachs mit Holzschnitten des Georg Panz*, in «Zeitschrift für Bücherfreunde», 1918-1919, fasc. 10, pp. 237 sgg., fig. 1.
19. H. Grisar, *Luthers Kampfbilder*, Freiburg im Breisgau, 1923, vol. III, cap. 1. Una traduzione francese di Melantone e di Lutero apparve a Ginevra nel 1557, con il titolo *Des deux monstres prodigieux*.

20. V. Rolevinck, *Fasciculus temporum*, Coloniae Agrippinae, 1474, e Basileae, 1481. Citiamo il testo dalla traduzione francese, *Des fleurs et manières des temps passés*, Genève, 1495. L'illustrazione appare soltanto nelle edizioni svizzere. Si veda A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. XXI: *Die Drucker in Basel*, Leipzig, 1938, fig. 291.
21. P. Heitz, *Primitive Holzschnitte, Einzelbilder des XV. Jahrh.*, Straßburg, 1913, tav. 55; W.L. Schreiber, *Manuel*, n. 1944.
22. H. Schedel, *Liber Cronicarum*, Norimbergae, 1493, cc. XI, CLXXXII, CXCVIII, CCXVII. Si veda A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. XVII: *Die Drucker in Nürnberg*, Leipzig, 1936, figg. 521, 537 e 550.
23. W.L. Schreiber, *Formschnitte und Einblattdrucke*, Straßburg, 1913, tavv. 18-19, e *Manuel*, n. 1927, g, m, p, t; A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, vol. II, pp. 524 sgg.
24. *Ibid.*, p. 525.
25. L'incisione è di Vogtherr; M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, München, 1923, vol. XXXVII, tav. 39.
26. L. Lenormant, *La divination et la science des présages chez les Chaldéens*, Paris, 1875, cap. VII: «Présages des naissances monstrueuses», p. 108; L. Donnefeld, *Babylonisch-assyrische Geburtsomina*, Leipzig, 1914, pp. 89 e 105; C.O. Thulin, *Die etruskische Disziplin*, parte terza: *Die Ritualbücher*, Göteborg, 1909, p. 115.
27. *T. Livi... Julii Obsequentis prodigiorum Liber*, a cura di O. Rossbach, Lipsiae, 1910, pp. 151-81.
28. C.-V. Langlois, *op. cit.*, p. 293.
29. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1403, c. 5v, Arsenal, 570, c. 3.
30. F.M. Haberditzl, *Die Einblattdrucke des XV. Jahrh. in der Kupferstichsammlung zu Wien*, vol. I: *Die Holzschnitte*, Wien, 1920, p. 175, tav. cxv; W.L. Schreiber, *Manuel*, n. 1927.
31. E. Major, *Dürers Kupferstich «Die Wunderbare Sau von Landser im Elsass»*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1913, pp. 327 sgg.
32. H. Tietze e E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albert Dürers*, cit., vol. II, n. 522.
33. L'incisione è riprodotta in E. Höllander, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*, Stuttgart, 1921, fig. 17.
34. G. Bing, *Nugae circa veritatem*, in «Journal of the Warburg Institute», 1937-1938, p. 311, tav. 47.
35. Si veda *Rosarium philosopharum*, Francofurti, 1555, pp. 55, 64, 77, 85.
36. Innsbruck, cod. 315: J. Grünpeck, *Prodigiorum ostentorum et monstrorum, quae in saeculum Maximilianum inciderunt... interpretatio*; H.J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, in *Beschreibendes Verzeichnis*, Leipzig, 1905, vol. I, pp. 193 sgg. Un manoscritto dello stesso genere, datato 1503 (Jacobus Mennel, *De signis, portentis et prodigiis*),

sempre composto per Massimiliano I, è segnalato presso la Nationalbibliothek di Vienna, cod. 4417.

37. Si veda A. Czerny, *Der Humanist und Historiograph Kaiser Maximilians I, Joseph Grünpeck*, in «Archiv für österreichische Geschichte», LXXIII, 1888, pp. 333-41.

38. A. Warburg, *op. cit.*, p. 522, nota 2.

39. J. Obsequens, *Prodigiorum Liber*, Basileae, 1552.

40. J. Obsequens, *Des prodiges, plus trois livres de Polydore Vergile sur la même matière*, Lugduni, 1555.

41. S. Münster, *Beschreibung der Länder*, Basel, 1544; *Cosmographiae universalis*, Basileae, 1552, e *Cosmographie universelle*, Bâle, 1556. L'opera fu ripubblicata ventiquattro volte in meno di un secolo.

42. C. Gesner, *Historiae animalium*, Tiguri, 1551-1558; e, dello stesso autore, *Icones animalium*, Tiguri, 1553-1560.

43. J. Rüff, *De conceptu et generatione hominis*, Tiguri, 1554 e Francofurti, 1580.

44. Olaf Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Romae, 1555.

45. J. Grünpeck, *Speculum naturalis...*, Norimbergae, 1508.

46. G. Rondelet, *Libri de piscibus marinis*, Lugduni, 1554, pp. 461 e 492. In Lycosthenes un monaco marino, con testa di moro, è riprodotto seguendo la relazione di Gaspar Peucer (1549).

47. P. Boaistuau, *Histoires prodigieuses qui ayent esté observées depuis la Nativité de Jésus-Christ jusqu'à notre siècle*, Paris, 1560, 1561, 1564, 1566, ecc. Per le pubblicazioni francesi di opere sui prodigi, si veda R. Schenda, *Französische Prodigienchriften aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXIX, 3-4, 1959, pp. 150-67. L'articolo ci è stato segnalato da J.P. Seguin.

48. H. Cardanus, *De rerum varietate Libri XVII*, Basileae, 1557. Il libro XIV del medico, matematico, astrologo e filosofo italiano, apparso lo stesso anno dell'opera di Lycosthenes, contiene un'esposizione sommaria, priva di illustrazioni, sui prodigi profetici. Fra gli altri trattati analoghi di questo periodo, notiamo: J. Fincelius, *Wunderzeichen, Warhaftige Beschreibung und Geschichten, 1517-1556*, Jena, 1556; M. Fritsche, *Catalogus prodigiorum, miraculorum atque ostentorum... ac magnarum in Mundo vicissitudinum significationem*, Norimbergae, 1563; G. Gemma, *De natura divinis characterismis*, Antverpiae, 1575.

49. In una lettera a Camemarius, Melantone chiede se la cometa non appartenga alla categoria delle forme a gladio come è indicato in Plinio; si veda A. Warburg, *op. cit.*, p. 533.

50. *Œuvres d'Ambroise Paré*, Paris, 1575, 1579, 1582, 1585.

51. A. Thevet, *La cosmographie du Levant*, Lyon, 1554, ediz. riveduta e aumentata nel 1556.

52. J.G. Schenck, *Monstrorum historia*, Francofurti, 1609.

53. F. Liceti, *De monstrorum causis*, Paduae, 1634 e Amstelaedami, 1665.

54. U. Aldrovandi Ambrosini, *Monstrorum historia*, Bononiae, 1642; si veda anche, dello stesso autore, la *Historia serpentium et draconum*, Bononiae, 1640.

55. G. Schott, *Phisica curiosa sive mirabilia naturae et artis*, Herbipoli, 1662.

56. J.T. de Bry, *Emblemata saecularia*, Oppenheim, 1611. La prima edizione è meno completa delle seguenti, datate 1623 e 1627.

57. C.-F. Menestrier, *L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable et de la nature*, Paris, 1684 (si vedano le pp. 56-57, 129, 200, 214, 216, 248, 264).

58. C.-F. Menestrier, *La Philosophie des images énigmatiques*, Lyon, 1694, p. 297. L'esemplare del *Mirabilis Liber qui prophetias revelationesque, nec non res mirandas praeteritas, presentes, et futuras aperte demonstrat*, Parisiis, 1554, posseduto dalla Bibliothèque Nationale di Parigi non è illustrato.

Elenco delle illustrazioni

1. VITICCI A 8: A. Tolosa, colonne di Notre-Dame de la Daurade, V secolo. New York, Metropolitan Museum. B. Reims, stipite del portale piccolo, ca. 1250. Si veda p. 21.
2. CAPITELLI CON BALDACCHINI ARCHITETTONICI: Chartres, portale principale, metà del XII secolo. Si veda p. 23.
3. CRISTO TETRAMORFO: A. Moissac, timpano, 1115-1120. B. Chartres, timpano, metà del XII secolo. Si veda p. 25.
4. MODELLATO IN BRONZO: Saint-Denis, portale principale, ca. 1140. Si veda p. 28.
5. SCULTURA PROTOGOTICA DELL'XI SECOLO: La Vergine di Paderborn, 1055-1060. Si veda p. 30.
6. TRE CRISTI: A. Chartres, portale principale, metà del XII secolo. B. Chartres, transetto meridionale, 1212-1220. C. Aix-la-Chapelle, *antependium*, fine del X secolo. Si veda p. 31.
7. PANNELLO DI CARLO IL CALVO A SAINT-DENIS: Maestro di sant'Egidio, Messa a Saint-Denis, ca. 1495-1500. Londra, National Gallery. Si veda p. 33.
8. «CITY GATES»: A. Sarcofago cristiano. Parigi, Louvre. B. Chartres, capitello del portale principale, metà del XII secolo. Si veda p. 34.
9. CITTÀ SU ARCO: Saint-Denis, portale principale, ca. 1140. Si veda p. 35.
10. CITTÀ SU ARCO: A. Avorio carolingio, IX-X secolo. Heiligenkreuz, Stifts-museum. B. Chartres, atrio del transetto meridionale, ca. 1230-1240. Si veda p. 36.
11. CITTÀ SU ARCO: A. Avorio carolingio, IX-X secolo. Orléans, Musée Historique. B. Pala di Carrières-Saint-Denis, seconda metà del XII secolo. Parigi, Louvre. Si veda p. 37.
12. BALDACCHINO DI UNA STATUA DI PORTALE: Amiens, Il Cristo trionfante del portale principale, ca. 1230. Si veda p. 38.
13. BALDACCHINI CON ARCHITETTURE FANTASTICHE: A. Bourges, facciata occidentale, ca. 1270-1280. B. Chartres, portale meridionale, 1212-1220. C. Chartres, portale settentrionale, inizi del XIII secolo. Si veda p. 39.
14. ROCCAFORTE SU PINNACOLO: Sens, Palazzo Sinodale, 1222-1241. Si veda p. 40.
15. CORONAMENTI CON EDIFICI IN FORMATO RIDOTTO: A. Char-

tres, atrio meridionale, 1230-1240. B. Amiens, abside, 1245-1270. Si veda p. 41.

16. CORONAMENTI CON EDIFICI IN FORMATO RIDOTTO: Amiens, contrafforti della facciata, ca. 1230. Si veda p. 42.

17. CITTÀ SU ARCHI NELLE MINIATURE: A. *Bibbia* di San Paolo fuori le Mura, terzo quarto del IX secolo. Roma. B. *Libro delle pericopi*, del maestro Bertold, scuola di Ratisbona, metà dell'XI secolo. Salisburgo, Carolino Augusteum, VI. 55. C. *Salterio* di Isabella d'Aragona, Francia, ca. 1262-1271. New York, Pierpont Morgan Library, 742. Si veda p. 44.

18. NAVATE SU PALAFITTE: A. *Codex aureus* di Echternach, ca. 1043-1046. El Escorial. B. *Salterio* di san Luigi, 1253-1270. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10526. Si veda p. 45.

19. CITTÀ SU ARCHI NEGLI SMALTI E NELLE VETRATE: A. Deutz, Reliquiario di sant'Eriberto, 1160. B. Orbais, vetrata, 1215-1260. C. Chartres, vetrata. Si veda p. 46.

20. FANTASIE GOTICHE: Rouen, vetrate, ca. 1340-1350. Si veda p. 47.

21. VETRATA A MEDAGLIONI: Chartres, vetrata della Vergine, XIII secolo. Si veda p. 49.

22. PANNELLI CON MEDAGLIONI: A. Chartres, vetrata di sant'Eustachio, XIII secolo. B. Colonia, pavimento in mosaico di una villa presso la Cattedrale, II secolo. Si veda p. 50.

23. LOSANGA CON QUATTRO CERCHI AGLI ANGOLI: A. Dittico consolare. B. *Evangelario* detto di san Gosselino, secondo quarto del IX secolo. Nancy, Cattedrale. C. Chartres, vetrata di sant'Eustachio, XIII secolo. Si veda p. 51.

24. MEZZI MEDAGLIONI: A. *Evangelario* di Uta, scuola di Ratisbona, 1002-1025. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601. B. Chartres, vetrata, anteriore al 1170. Si veda p. 52.

25. QUADRILOBI SU CERCHIO: A. *Evangelario* di Enrico II, scuola di Ratisbona, 1014-1024. Biblioteca Vaticana, Ottob. lat. 74. B. Soest, St. Patrokli, vetrata, ca. 1220. Si veda p. 52.

26. QUADRILOBI SU LOSANGA: A. Lampada cristiana, IV-V secolo. Ravenna, Museo Nazionale. B. *Vangeli* franco-insulari, X secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale, 327. C. Rosa di Canterbury, ca. 1178. Si veda p. 53.

27. SCENE SU PONTE: A. Natività (Chartres). B. Diluvio (Chartres). C. Crocefissione (Canterbury). Si veda p. 56.

28. MANOSCRITTO CON MEDAGLIONI: *Bibbia moralizzata*, ca. 1250. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 11560. Si veda p. 59.

29. MEDAGLIONI CON PONTE: *Bibbia moralizzata*, secondo quarto del XIII secolo. Oxford, Bodleian Library, 270 B. Si veda p. 60.

30. UCCELLI APPOLLAIATI CAROLINGI E GOTICI: A. *Evangelario* di Carlo Magno, 781-783. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 1203. B. *Breviario* di Belleville, 1323. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10483. C. *Ore* all'uso di Parigi, ca. 1330. Parigi, Musée Jacquemart-André, I. D. *Pontificale* di Besançon, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17336. Si veda p. 62.
31. «DRÔLERIES» CAROLINGE: A. Prima *Bibbia* di Carlo il Calvo, ca. 846. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1. B. *Evangelario* di Lotario, 849-851. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 266. Si veda p. 63.
32. «DRÔLERIES» GOTICHE: *Bibbia* latina, XIV secolo. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9157. Si veda p. 64.
33. RAMPICANTI E FIGURE APPOLLAIATE DELL'ANTICHITÀ: Oudna, mosaico. Si veda p. 65.
34. SCULTURA ROMANICA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Laon, capitello del transetto, 1160-1180. Si veda p. 71.
35. SOGGETTI ROMANICI NELLA DECORAZIONE GOTICA: Reims, capitello, 1230-1240. Si veda p. 72.
36. SOGGETTI ROMANICI NELLA DECORAZIONE GOTICA: Lavan-nes, capitello, XIII secolo. Si veda p. 72.
37. SOGGETTI ROMANICI NELLA DECORAZIONE GOTICA: A. Le Mans, capitello del deambulatorio, 1217-1270. B. Durham, capitello del coro, ca. 1260. Si veda p. 73.
38. «IMAGO CLIPEATA»: A. Legatura carolingia dell'*Evangelario* di Lorsch, ca. 800. Biblioteca Vaticana. B. Amiens, Vergine dorata, ca. 1260. Si veda p. 75.
39. CRISTO VINCITORE DEL MALE: A. Avorio mosano, XII secolo. Firenze, Museo Nazionale. B. Chartres, portale meridionale, 1212-1220. Si veda p. 76.
40. BESTIARIO ANTICHEGGIANTE: A. Sens, basamento del portale, 1200-1210. B. Saint-Parize-le-Chatel, capitello della cripta, XII secolo. Si veda p. 77.
41. MENSOLE DELLE STATUE DEL XIII SECOLO: A. Chartres. B. Amiens. C. Reims. Si veda p. 79.
42. GRUPPI ANTITETICI E ACROBATI ROMANICI DELLE MENSOLE DEL XIII SECOLO: A. Chartres. B. Amiens. C. Reims. D. Chartres. Si veda p. 80.
43. ANIMALI CALPESTATI DAI DEFUNTI: A. Amiens, tomba di Évrard de Fouilloy, 1222. B. Abbazia di Champagne au Maine, pietra tombale di Hugues d'Acé, morto nel 1233. C. Évreux, pietra tombale di Alice de Brébi, XIII secolo. Si veda p. 81.
44. ROSA ANTROPOMORFA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Étampes, volta a crociera. Si veda p. 83.

45. CHIAVI DI VOLTA ISTORIE DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Soissons. Si veda p. 84.
46. CHIAVE DI VOLTA ROMANICA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Saint-Germer-de-Fly. Si veda p. 84.
47. CHIAVE DI VOLTA ZOOMORFA DELLA PRIMA ARCHITETTURA GOTICA: Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux. Si veda p. 84.
48. DOCCIONI POMPEIANI: Casa dei Niobidi, atrio. Si veda p. 85.
49. DOCCIONI ANTICHI E GOTICI: A. Laon, ca. 1210-1215. B. Alésia, ca. 160. C. Parigi, Notre-Dame, ca. 1220-1230. Si veda p. 86.
50. BORDI ZOOMORFI DELLE MINIATURE: *Salterio* detto di Bianca di Castiglia, secondo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 1186. Si veda p. 89.
51. RIEMPIMENTO ZOOMORFO DELLE LETTERE ALLA METÀ DEL XIII SECOLO: A. Iniziale P. Manoscritto di Pontigny. Già Collezione Chester Beatty. B. Iniziale C. Manoscritto parigino. Basilea, Universitätsbibliothek, B. I. 7. C. Iniziale I. Manoscritto francese. Admont, Bibliothek des Benediktiner Stiftes, 128. Si veda p. 90.
52. INIZIALI ZOOMORFE: *Pontificale* di Chartres, inizio del XIII secolo. Orléans, Médiathèque, 144. Si veda p. 91.
53. MOSTRI FILIFORMI: A. *Bibbia* parigina, prima metà del XIII secolo. Basilea, Universitätsbibliothek, A.N. III, 14. B. *Salterio* di Salaberga, VIII-IX secolo. Berlino, Stadtbibliothek, Ham. 553. Si veda p. 92.
54. DRAGHI A S: A. *Salterio* dell'Abbazia di Salem, inizio del XIII secolo. Hildesheim, Dombibliothek, cod. Sal. X, 10. B. Manoscritto romanico, XII secolo. Admont, Bibliothek des Benediktiner Stiftes, 105. C. Album di Villard de Honnecourt. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 19093. Si veda p. 93.
55. COMBATTIMENTO CONTRO IL LEONE: A. Dittico consolare, ca. 450. San Pietroburgo, Ermitage. B. Album di Villard de Honnecourt, cit. Si veda p. 93.
56. ALBERO CON I RAMI ANNODATI: A. Hildesheim, porta di bronzo, 1007-1015. B. Album di Villard de Honnecourt, cit. Si veda p. 94.
57. L'ARTE GEOMETRICA: Album di Villard de Honnecourt, cit. Si veda p. 95.
58. «APOCALISSE» IBERICA: Commentario di Beatus, inizi del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2290. Si veda p. 100.
59. EFFIGIE DI FEDERICO II: Bitonto, ambone, 1229. Si veda p. 101.
60. LETTERA A TUTTA PAGINA: Iniziale decorata, Montecassino, XIII secolo. Si veda p. 103.

61. MARMO INCROSTATO: Ancona, inizi del XIII secolo. Si veda p. 103.
62. VOLTA DIPINTA: Gerusalemme celeste. Windisch-Matrei (Tirolo), ca. 1250. Si veda p. 105.
63. SCULTURA ROMANICA: Berchtesgaden, capitelli del chiostro, 1228-1245. Si veda p. 109.
64. SCULTURA ROMANICA: Schöngrabern, fregio absidale, ca. 1230. Si veda p. 109.
65. SCULTURA ROMANICA: Sciaffusa, timpano, ca. 1220. Si veda p. 111.
66. COMBATTIMENTO DI SAN MICHELE: A. Windberg, timpano, secondo quarto del XIII secolo. B. Pitsford, timpano, ca. 1150. Si veda p. 112.
67. DECORAZIONE CON TESTE: A. Münchsmünster, portale dell'Abbazia benedettina, ca. 1220-1230. B. Tilly-sur-Seulles (Calvados), XII secolo. Si veda p. 113.
68. DECORAZIONE ROMANICA DELL'ARCHITETTURA GOTICA: A. Ginevra, Saint-Pierre, ca. 1232. B. Magdeburgo, secondo-terzo decennio del XIII secolo. Si veda p. 114.
69. CHIAVI DI VOLTA CON DRAGHI: A. Bruges, inizi del XIII secolo. B. Ratisbona, St. Emmeran, ca. 1230. C. Tišnov, 1233-1250. Si veda p. 115.
70. ARCO SCOLPITO: Hildesheim, St. Michael, chiostro, ca. 1250. Si veda p. 117.
71. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: Universo a forma di uovo. *Liber Scivias*. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek. Si veda p. 118.
72. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: Il macrocosmo e il microcosmo. *Liber divinorum operum*, metà del XIII secolo. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1942. Si veda p. 119.
73. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: *Aedificium. Liber Scivias*. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek. Si veda p. 120.
74. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: *Aedificium* in cima alla montagna. *Liber Scivias*, inizi del XIII secolo. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sal. X. 16. Si veda p. 121.
75. VISIONE DI SANTA ILDEGARDA: Il Timor di Dio e l'Umiltà. *Liber Scivias*. Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek. Si veda p. 122.
76. COMPOSIZIONI PLANISFERICHE: A. I nove cori angelici. *Liber Scivias*, inizi del XIII secolo. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sal. X. 16. B. La Filosofia e le sette Arti Liberali. *Hortus deliciarum*, ca. 1205. Si veda p. 123.

77. COMPOSIZIONI PLANISFERICHE: L'antica e la nuova Legge. Il carro dell'Avarizia. *Hortus deliciarum*, ca. 1205. Si veda p. 124.
78. BESTIARIO FANTASTICO: Termeno, fregio absidale, primo quarto del XIII secolo. Si veda p. 125.
79. BESTIARIO FANTASTICO: Metz, soffitto, ca. 1220. Si veda p. 127.
80. METAMORFOSI DI UN GAMBERO: Manuale d'artista proveniente dall'Abbazia di Reun (Stiria), ca. 1220. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 507. Si veda p. 128.
81. LETTERA ZOOMORFA: Iniziale P, ca. 1200. Salisburgo, Carolino-Augustium, ms. 19. Si veda p. 129.
82. LETTERE ZOOMORFE: A. e C. Iniziale P. Manoscritto salisburghese, ca. 1290. Vorau, Stiftsbibliothek, 252. B. Iniziale A. Manoscritto della Bassa Austria. Lipsia, Collezione privata. Si veda p. 130.
83. LETTERA ISTORIATA: Supplizio di san Giorgio nell'iniziale Q. *Salterio* della diocesi di Costanza (San Gallo?), posteriore al 1224. Già Collezione Dyson Perrins. Si veda p. 131.
84. DECORAZIONE CON CAPITELLI «EARLY ENGLISH»: Wells, 1200-1220. Si veda p. 136.
85. CAPITELLI CON TESTE: Rouen, navata laterale meridionale, primo quarto del XIII secolo. Si veda p. 136.
86. CHIAVI DI VOLTA CON MASCHERE: A. Elkstone, ca. 1180. B. Boxgrove, ca. 1215. Si veda p. 137.
87. CHIAVI DI VOLTA ZOOMORFE: Lincoln. A. Anteriore al 1253. B., C. e D. 1256-1270. A fianco: Rilievo di Tybroughney, VIII secolo. Si veda p. 138.
88. CHIAVI DI VOLTA ZOOMORFE: A. Londra, Westminster, 1245-1260. B. e C. Exeter (particolare), ultimo quarto del XIII secolo. Si veda p. 139.
89. PENNACCHI SCOLPITI: A. Bristol, ca. 1200. B. Lincoln, ca. 1230. Si veda p. 140.
90. PENNACCHI SCOLPITI: Worcester, anteriore al 1220. Si veda p. 141.
91. PAVIMENTAZIONE INCROSTATA: Saint-Omer, Notre-Dame, ca. 1260. Si veda p. 143.
92. PAVIMENTAZIONE VERNICIATA: Saint-Pierre-sur-Dives, 1255-1260. Si veda p. 145.
93. PAVIMENTAZIONE VERNICIATA: Les Châtelliers, ca. 1270. Si veda p. 145.
94. LA BESTIA A SETTE TESTE: A. *Apocalisse* iberica, inizi del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2290. B. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. Si veda p. 147.

95. GLI ANGELI CHE TRATTENGONO I QUATTRO VENTI: A. *Apocalisse* iberica, ca. 1047. Madrid, Biblioteca Nacional, B. 31. B. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. Si veda p. 148.
96. PROSPETTIVA ROVESCIAIA: A. Giardino d'Oltretomba. Papiro egiziano, Nuovo Regno. Londra, British Museum. B. Vasca entro una cinta muraria fortificata. Pavimento in mosaico, Pompei. C. Gerusalemme celeste. *Apocalisse* iberica, inizi del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 2290. D. Gerusalemme celeste. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. Si veda p. 149.
97. *Apocalisse* del *Liber floridus*, ca. 1260. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 8865. Si veda p. 150.
98. PROSPETTIVA CARTOGRAFICA. SAN GIOVANNI NELL'ISOLA DI PATMOS: A. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. B. *Apocalisse* anglo-normanna, primo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 403. C. Nuotatore in un lago. Federico II, *De arte venandi cum avibus*, copia lorenese, ultimo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12400. Si veda p. 151.
99. GIUDIZIO UNIVERSALE: A. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. B. Paliotto d'altare romanico, metà del XII secolo. Barcellona, Museum d'Art de Catalunya. C. Inferno del *Salterio* di Winchester, anteriore al 1161. Londra, British Museum, Cotton Nero C. IV. Si veda p. 153.
100. LE PENE DELL'INFERNO: *Salterio* di Gloucester (?), ca. 1200. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835. Si veda p. 154.
101. VORTICI AEREI: A. Giudizio universale. Placca smaltata, ca. 1150. Londra, Victoria and Albert Museum. B. Rapimento di san Guthlac, ca. 1230. Londra, British Museum, Harley Roll Y. 6. Si veda p. 155.
102. IL QUADRUPEDO E IL DRAGO: A. *Physiologus* carolingio, scuola di Reims, IX secolo. Berna, Stadtbibliothek. B. *Bestiario* inglese, fine del XII secolo. Londra, British Museum, Harley 4751. C. *Bestiario* inglese, XIII secolo. Oxford, Saint John's College, 61. D. Placca sarmatoscita. E. Placca mesopotamica, XII secolo. Si veda p. 157.
103. BESTIARI INGLESI: A. La balena, metà del XIII secolo. Oxford, Bodleian Library, 602. B. e C. Il coccodrillo; la sirena e l'onocentauro, XIII secolo. Londra, British Museum, Sloan 278. Si veda pp. 158-59.
104. BESTIARIO INGLESE: XIII secolo. Londra, Westminster, 22. Si veda p. 159.

105. BESTIARIO INGLESE O DELLA FRANCIA NORD-OCCIDENTALE: Ca. 1285. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 3630. Si veda p. 160.
106. BESTIARI FRANCESI: A. Gautier de Metz, *Image du monde* e Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour*, manoscritto piccardo, 1277. Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2200. B. *Bestiario* di Pierre le Picard, manoscritto artesiano, ca. 1285. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 3516. Si veda pp. 161-62.
107. BESTIARIO FRANCESE: A. L'elefante e il coccodrillo, ca. 1285. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 3516. B. L'idra tricefala, 1277. Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2200. Si veda p. 163.
108. «DRÔLERIES» NELLE SPIRALI DELLE LETTERE: A. *Bibbia* romanica, secondo quarto del XII secolo. Londra, Lambeth Palace, ms. 3. B. Graziano di Canterbury, ca. 1200. Già Collezione Dyson Perrins. Si veda p. 164.
109. SPIRALI ZOOMORFE: A. *Salterio* di Roberto di Lindsey, abate di Peterborough, ca. 1220. B. Croce di Bealin, Irlanda, IX-X secolo. Si veda p. 165.
110. SPIRALI E «DRÔLERIES»: *Salterio* di Würzburg, 1250-1259. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 3900. Si veda p. 167.
111. FINE RIGA: A. *Book of Kells*, VIII secolo. Dublino, Trinity College, 58. B. *Salterio* detto di Bianca di Castiglia, secondo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 1186. C. *Salterio* e *Libro d'Ore* della Francia nord-occidentale, posteriore al 1220. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1073 a. Si veda p. 169.
112. FINE RIGA: A. *Salterio* londinese (?), ca. 1220. Cambridge, Trinity College, B. 11.4. B. *Salterio* di Isabella di Francia, seconda metà del XIII secolo. Si veda p. 170.
113. FINE RIGA: *Salterio* di Engelberg, seconda metà del XIII secolo. Si veda p. 171.
114. ILLUSTRAZIONE DEI MARGINI: *Salterio* di Bury St. Edmunds, prima metà dell'XI secolo. Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 12. Si veda p. 172.
115. ILLUSTRAZIONE DEI MARGINI: *Cronique* di Matthieu Paris, metà del XIII secolo. Cambridge, Corpus Christi College, 16. A. Carta 75, Nave del re, 1230. B. Carta 140, Battaglia delle balene, 1241. C. Carta 151, Elefante di Cremona, 1240. Si veda p. 174.
116. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Libro d'Ore* di William de Brailes, 1220-1240. Già Collezione Dyson Perrins. B. *Salterio* di York (?), fine del XII secolo. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 143. C. *Bibbia* di William de Brailes o della sua scuola, ca. 1230. Già Collezione Dyson Perrins. Si veda p. 175.

117. DRAGHI ZEBRATI: *Salterio* del duca di Rutland, ca. 1250. Belvoir Castle. Si veda p. 176.
118. DRAGHI ZEBRATI: *Bibbia* dell'Abbazia di Saint-Éloi-lès-Arras, ca. 1260. Già Collezione Yates Thompson. Si veda p. 177.
119. FRONTONI ZOOMORFI: A. *Libro d'Ore* di William de Brailes, 1220-1240. Già Collezione Dyson Perrins. B. *Bibbia* di Guglielmo di Devon, 1251-1274. Londra, British Museum, Royal I D. 1. Si veda p. 178.
120. «DRÔLERIES» A FONDO PAGINA: *Salterio* del duca di Rutland, ca. 1250. Belvoir Castle. Si veda pp. 180-81.
121. LOTTATORI: A. e C. *Salterio* del duca di Rutland, ca. 1250. Belvoir Castle. B. Iniziale. *Bibbia* di Tommaso Becket, ca. 1170. Cambridge, Trinity College, B. 3.11. Si veda p. 181.
122. PESCI INTRECCIATI: A. Battaglia delle balene. *Cronique* di Matthieu Paris, metà del XIII secolo. Cambridge, Corpus Christi College, 16. B. Bristol, chiave di volta della Cattedrale, XV secolo. Si veda p. 186.
123. CHIAVI DI VOLTA ANTROPOMORFE E ZOOMORFE: A. Chars, ca. 1160. B. Bayonne, XIV secolo. C. Bayeux, porte d'Artenai, XIV-XV secolo. Si veda p. 187.
124. PERSONAGGI INTRECCIATI: A. *Book of Kells*, VIII secolo. Dublino, Trinity College, 58. B. Hal, Notre-Dame, chiave di volta, fine del XIV secolo. C. Stoccarda, chiave di volta, ultimo terzo del XIV secolo. Si veda p. 188.
125. PENNACCHI SCOLPITI: Poitiers, schienale degli stalli, ca. 1300. Si veda p. 189.
126. PENNACCHI SCOLPITI: Troyes, Saint-Urbain, XIV secolo. Si veda p. 190.
127. PENNACCHI SCOLPITI: A. Hal, Notre-Dame, fine del XIV secolo. B. Milano, Sant'Ambrogio, ambone romanico. Si veda p. 191.
128. MEDAGLIONI SCOLPITI: A e B. Rouen, portale dei Libraii, 1290-1300. Si veda p. 192.
129. MEDAGLIONI SCOLPITI: Lione, basamento, 1310-1320. Si veda p. 193.
130. MEDAGLIONI SCOLPITI: A. Colonia, stalli, ca. 1350. B. Modelli romanici. Rilievi di Parthenay e di Venezia. Si veda p. 193.
131. DOCCIONI: Friburgo in Brisgovia, 1300-1350. Si veda p. 195.
132. DOCCIONI: A. Friburgo in Brisgovia, 1300-1350. B. Caen, Saint-Gilles, ca. 1457. C. Parigi, Saint-Germain-l'Auxerrois, 1431-1439. Si veda p. 196.
133. MENSOLE SCOLPITE: A. Semur-en-Auxois, triforio, metà del

XIII secolo. B. Saint-Père-sous-Vézelay, navata, metà del XIII secolo. Si veda p. 197.

134. MENSOLE SCOLPITE: A. Clermont, torre della Bayette, ca. 1334. B. Thorailles, XIV secolo. C. Saint-Nicolas-du-Port, XV secolo. D. Falaise, Saint-Gervais, XV secolo. Si veda p. 198.

135. MENSOLE SCOLPITE: Bayeux, Sala capitolare, inizi del XV secolo. Si veda p. 199.

136. REIMPIEGO DI UN CAPITELLO ROMANICO: Dreux, Saint-Pierre, acquasantiera, XII e XV secolo. Si veda p. 199.

137. NUOTATORI E ATLANTI: A. Mantes, mensola delle tribune, XIV secolo. B. e C. Vincennes, cappella del Castello, inizi del XV secolo. Si veda p. 200.

138. MISERICORDIE DI STALLI E CAPITELLI ROMANICI: A. Lovanio, Saint-Pierre, misericordia degli stalli. Saint-Rémy, capitello romano. B. Colonia, misericordia degli stalli, ca. 1350. Conques, capitello romano. C. Cartmel, misericordia degli stalli, fine del XIV secolo. Cortazzone, capitello romano. Si veda p. 202.

139. ALESSANDRO PORTATO VIA DAI GRIFONI: A. Wells, misericordia degli stalli, ca. 1350. B. Basilea, capitello romano, posteriore al 1200. Si veda p. 202.

140. MISERICORDIE DEGLI STALLI: A. Vendôme, XV secolo. B. Tréguier, XV secolo. Si veda p. 203.

141. MISERICORDIE DEGLI STALLI E CAPITELLO ROMANICO: A. Capitello, 1210-1220. Maastricht, Bonnefantenmuseum. B. Beverley, misericordia degli stalli, 1520. Si veda p. 204.

142. CAPITELLI SCOLPITI: A. Adderbury, ca. 1340. B. Ockham, 1340. Si veda p. 205.

143. SIRENE SCOLPITE: A. Friburgo in Brisgovia, capitelli, posteriori al 1200. B. Friburgo in Svizzera, capitelli, 1370-1430. Si veda p. 206.

144. CAPITELLI CON DECORAZIONE ZOOMORFA: A. Provins, Sainte-Croix, XV secolo. B. Saint-Quentin, Hôtel de Ville, XVI secolo. Si veda p. 207.

145. CAPITELLI CON ATLANTI: A. Reims, Arcivescovado, inizi del XV secolo. B. Hanwell, ca. 1340. Si veda p. 208.

146. CAPITELLI-FREGI DEL XVI SECOLO: A. Chavanges. B. Le Meix-Thiercelin. C. Montreuil-sur-Mer. D. Avesne-le-Comte. Si veda p. 209.

147. FREGIO «ROMANICO»: Norrey, Strage degli innocenti, ca. 1260. Si veda p. 210.

148. FREGI «ROMANICI»: A. Sééz, fine del XIII secolo. B. Strasburgo, ca. 1300. C. Lione, inizi del XIV secolo. Si veda p. 211.

149. FREGI «ROMANICI»: Adderbury, ca. 1340. Si veda p. 211.

150. «CROCHETS» ANTROPOMORFI E ZOOMORFI: A. Bourges, portico settentrionale, fine del XIII secolo. B. Reims, terzo quarto del XIII secolo. Si veda p. 213.
151. «CROCHETS» FIAMMEGGIANTI: La Ferté-Bernard, 1530. Da Arcis de Caumont. Si veda p. 214.
152. «CROCHETS» ZOOMORFI: A. Nancy, Palais Ducal, XVI secolo. B. Toul, XV secolo. C. Le Meix-Thiercelin, XVI secolo. D. Valentigney, XVI secolo. Si veda p. 215.
153. FIORONI ANIMATI: A. Chartres, antico campanile, metà del XII secolo. Da Viollet-le-Duc. B. Le Meix-Thiercelin, XVI secolo. C. Rouen, ghimberga della facciata, 1509-1518. Si veda p. 216.
154. TIMPANI ARALDICI: A. Tolosa, casa della rue de Languedoc, XV secolo. B. Montferrand, casa dei Centauri, ca. 1500. Si veda p. 217.
155. SCULTURA ROMANICA DEL XVI SECOLO: Troyes, ghimberghe della facciata, 1508-1525. Si veda p. 218.
156. ARCHITETTURA ROMANICA FANTASTICA: Maestro di Flémalle, Sposalizio della Vergine, 1420-1430. Madrid, Prado. Si veda p. 219.
157. ARCHITETTURA ROMANICA FANTASTICA: Jan van Eyck, Adorazione dell'agnello mistico, 1432. Gand, Museum van Schone Kunsten. Si veda p. 220.
158. ARCHITETTURA FANTASTICA CON DECORAZIONE SCOLPITA: Disegno borgognone (?), ca. 1410. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut. Si veda p. 221.
159. SCULTURA ROMANICA NELLA PITTURA: Jan van Eyck, Vergine col Bambino, ca. 1433. Dresda, Gemälde Galerie Alte Meister. Si veda p. 223.
160. SCULTURA ROMANICA NELLA PITTURA: Jan van Eyck, Madonna del cancelliere Rolin, ca. 1435. Parigi, Louvre. Si veda p. 223.
161. SCULTURA ROMANICA DEL RINASCIMENTO: Lasson, Castello, capitelli della facciata, prima metà del XVI secolo. Si veda p. 226.
162. FINE RIGA: A. *Salterio* di Peterborough, fine del XIII secolo. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9961-2. B. *Salterio Windmill*, fine del XIII secolo. New York, Pierpont Morgan Library, 102. C. *Ore* all'uso di Salisbury, ca. 1280. Già Collezione Chesterbeatty. Si veda pp. 230, 233-34.
163. BESTIARIO DEI MARGINI: *Salterio* della Regina Mary, ca. 1308. Londra, British Museum, Royal 2 B. VII. Si veda p. 237.
164. BESTIARIO DEI MARGINI: Walter di Milemete, *De nobilitatibus, sapientiis et prudentiis regum*, 1326-1327. Oxford, Christ Church. (Il margine sinistro manca). Si veda p. 237.

165. BESTIARIO DEI MARGINI: *Salterio Louterell*, ca. 1340. Londra, British Museum, Add. 42130. Si veda p. 238.
166. DRAGHI E GROTTESCHE PARIGINI: A. *Vangeli*, fine del XIII secolo. Londra, British Museum, Add. 17341. B. *Decretum* di Graziano, 1314. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 3808. C. *Vangeli* della Sainte-Chapelle, 1260-1270. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17326. Si veda p. 240.
167. GROTTESCHE E DRAGHI PARIGINI: A. *Chansonniere* di Parigi, 1280-1315. Montpellier, Faculté de Médecine, 196. B. *Vangeli* della Sainte-Chapelle, 1260-1270. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17326. C. *Breviario* di Filippo il Bello, attribuito al maestro Honoré, anteriore al 1296. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1023. Si veda p. 241.
168. LA BESTIA CON TORSO UMANO: A. *Salterio* della Regina Mary, ca. 1308. Londra, British Museum, Royal 2 B. VII. B. *Ore* di Jeanne d'Evreux, 1325-1328. New York, Metropolitan Museum. C. *Ore* all'uso di Parigi, ca. 1330. Parigi, Musée Jacquemart-André, ms. 1. Si veda p. 242.
169. FINE RIGA: *Ore* di Jeanne d'Evreux, 1325-1328. New York, Metropolitan Museum. A. Dimensione reale. B. Ingrandimenti. Si veda p. 243.
170. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. Robert de Boron, *Estoire dou Graal*, ca. 1280. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 95. B. *Salterio* francescano (Thérouanne?), ca. 1290. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1076. C. *Ore* di Thérouanne, fine del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 14284. Si veda p. 245.
171. PERSONAGGI TRAVESTITI: Robert de Boron, *Estoire dou Graal*, ca. 1280. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 95. Si veda p. 246.
172. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Salterio e Libro d'Ore* all'uso di Saint-Amand, inizi del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 13260. B. *Salterio* piccardo, ca. 1290. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10435. Si veda p. 247.
173. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Breviario* del Saint-Sépulcre di Cambrai, ca. 1290. Cambrai, Bibliothèque Municipale, 102-103. B. *Ore* dette di Mahaut d'Artois, inizi del XIV secolo. Cambrai, Bibliothèque Municipale, 87. Si veda p. 247.
174. PERSONAGGI TRAVESTITI: *Roman d'Alexandre* attribuito a Jean de Grise, 1338-1344. Oxford, Bodleian Library, 264. Si veda pp. 248-49.
175. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: *Ore* di Marguerite de Beaujeu, ca. 1361. Londra, British Museum, Add. 36684, e New York, Pierpont Morgan Library, 754. Si veda p. 250.
176. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: A. *Pontificale* di Besançon, metà del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 17336. B.

Pontificale di Metz, 1302-1306. Huddersfield, Collezione privata. Si veda p. 251.

177. «DRÔLERIES» DEI MARGINI: *Graduale* renano, ca. 1320-1330. Francoforte, Stadt- und Universitätsbibliothek, 4246. Si veda p. 252.

178. «DRÔLERIES» DEI MARGINI E FINE RIGA: *Ore* e raccolta di preghiere, Avignone, ca. 1360. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 10527. Si veda p. 253.

179. «DRÔLERIES» NELLA PITTURA MURALE: Colonia, recinto del coro, ca. 1325. Si veda p. 255.

180. «DRÔLERIES» SUI SOFFITTI: A. Fréjus, XIV secolo. B. Pont-Saint-Esprit, Logis de l'Œuvre, XV secolo. Si veda p. 256.

181. «DRÔLERIES» SULLE VETRATE: A. La Mailleraye, ca. 1350. B. Saint-Quentin, Bibliothèque de la Collégiale, metà del XIV secolo. Da E. Fleury. Si veda p. 257.

182. «DRÔLERIES» DEL QUATTROCENTO: A. Jean Mansel, *Les Histories romaines*, bottega di Liédet, Hesdin, 1454-1460. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 5087 (ingrandito). B. Boccaccio di Monaco, Jean Fouquet, 1458. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 369. C. *Messale* di Saint-Étienne a Digione, fine del XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 879. D. Curzio Rufo, *Historiae Alexandri Magni*, fine del XV secolo. Ginevra, Bibliothèque publique et universitaire. 76. E. Sant'Agostino, *La Cité de Dieu*, maestro François, ca. 1476. L'Aia, Meerman-Westreenianum, 11. Si veda p. 259.

183. GROTTESCHE ITALIANE: A. Giovanni Antonio da Brescia, ca. 1500. B. Agostino di Musi, ca. 1520. C. Daniel Hopfer, ca. 1525. Si veda p. 262.

184. LETTERA ZOOMORFA: Iniziale U. *De naturis animalium* di Heiligenkreuz, 1299. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 1599. Si veda p. 264.

185. LETTERE-SCRIGNI: A. Iniziale P. *Lezionario* di Saint-Martial a Limoges, ca. 1000. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 5301. B. Iniziale D. *Graduale* di Catherinenthal (Svizzera), 1313. Già Collezione Dyson Perrins. C. Iniziale H. *Bibbia* boema, ca. 1390. Bamberg, Staatsbibliothek, A. 1. Si veda p. 265.

186. INIZIALI: A. Iniziale H. Manoscritto romanico, Laon, XII secolo. Da E. Fleury. B. Iniziale H. Alfabeto di Berlino, ca. 1400. C. Iniziale R. Manoscritto bavarese, ca. 1400. Maihingen, I, 3. Si veda p. 265.

187. ALFABETO GOTICO: Disegni di Giovannino dei Grassi, ca. 1390. Bergamo, Biblioteca Civica, Cod. VII. Si veda p. 267.

188. ALFABETO GOTICO: Iniziale G, ca. 1400. Würzburg, Universitätsbibliothek. Si veda p. 268.

189. INIZIALE A: A. Pietra tombale di Guglielmo di Thannhausen, abate di Ursberg, ca. 1450. B. Alfabeto del maestro E.S., 1499. Si veda p. 268.
190. ALFABETO GOTICO: Iniziali K, P e Q. Maestro E.S., 1499. Si veda p. 269.
191. LETTERA ZOOMORFA: Iniziale Q. Disegno a penna in un Graziano stampato da Eggenstein, Strasburgo, 1471. Si veda p. 270.
192. LETTERA ISTORIATA: Iniziale A (Lavanda dei piedi). Per i tipi di H. Knoblochster, Strasburgo, 1482. Si veda p. 270.
193. LETTERE ISTORIE: Iniziale M (Crocefissione) e P (Natività). *Buch der Weisheit*, Urach, 1482. Si veda p. 271.
194. ALFABETO DEL 1464: Originale xilografico. Basilea, Universitätsbibliothek. Si veda p. 271.
195. LETTERE ISTORIE: *Ore* all'uso di Parigi, di Charles d'Angoulême, fine del XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1173. Si veda p. 273.
196. ALFABETO ANTROPOMORFO: *Menschenalphabet* di Peter Flettner, ca. 1534. Si veda p. 274.
197. CREAZIONE DEL MONDO: *Bibbia* di Wittenberg, 1534. Si veda p. 280.
198. I QUATTRO ELEMENTI: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, Augusta, 1472. Si veda p. 280.
199. AUREOLA ASTRONOMICA: Simon Marmion, *Livre des sept ages du monde*, ca. 1460. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9047. Si veda p. 281.
200. GLOBO TERRESTRE: A. Gli antipodi. Agostino, *La Cité de Dieu*, ca. 1475. Nantes, Médiathèque, 8. B. Ascensione. Pala della Certosa di Thuisson-lès-Abbeville, ca. 1470. Chicago, Art Institute. Si veda p. 282.
201. COMPOSIZIONE PLANISFERICA: La Vergine al posto del segno solare. *Speculum virginum*, fine del XIV secolo. Lipsia, Universitätsbibliothek, 665. Si veda p. 283.
202. COMPOSIZIONI PLANISFERICHE: A. Corona dei sette pianeti e dei loro figli, Norimberga, 1480-1490. B. Corona delle sette Gioie della Vergine, Svevia (?), 1440-1460. Si veda p. 284.
203. COMPOSIZIONE PLANISFERICA: Ingranaggi dello Stato, Baviera, 1487. Si veda p. 285.
204. MANDORLE OVOIDALI: A. Scuola di Colonia, Glorificazione della Vergine, ca. 1460. Worms, Collezione privata. B. Gérard de Saint-Jean, Glorificazione della Vergine, ca. 1490. Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum. Si veda p. 287.
205. ARCHITETTURA ANTROPOMORFA: Jean Fouquet, La Trinità

in gloria. *Ore* di Étienne Chevalier, 1461. Chantilly, Musée Condé. Si veda p. 288.

206. CERCHI COMMESSI: Enguerrand Quarton, Incoronazione della Vergine, 1453. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Municipal. Si veda p. 289.

207. PORTOLANO ANTROPOMORFO: Mediterraneo. Opicinus de Canistris, 1335-1341. Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1993. Si veda p. 291.

208. CITTÀ ZOOMORFA: Roma a forma di leone, XIV secolo. Si veda p. 292.

209. MAPPAMONDO A T: Matfre Ermengau, *Breviari d'Amor*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 858. Si veda p. 293.

210. MAPPAMONDO A T: Carta di Sallustio, XIV secolo. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 160. Si veda p. 294.

211. MAPPAMONDO A T: Carta di Hereford, ca. 1310. Biblioteca della Cattedrale. Si veda p. 295.

212. RAFFIGURAZIONE DI LUOGHI: Scilla e Cariddi, Cicladi, Creta, Delo, Gerusalemme. Carta di Hereford, ca. 1310. Da Jomard. Si veda p. 296.

213. GEOGRAFIA DEI MOSTRI: Carta di Hereford, ca. 1310. Da Jomard. Si veda p. 297.

214. UCCELLI DA UN LIBRO DI CACCIA: Federico II, *De arte venandi cum avibus*, copia lorenese, fine del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12400. Si veda p. 300.

215. BESTIARIO SIMBOLICO: La natura del pellicano. Guillaume Le Clerc, *Bestiaire divin*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 24428. Si veda p. 300.

216. BESTIARIO SIMBOLICO: La natura dell'elefante. Guillaume Le Clerc, *Bestiaire divin*, XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 14969. Si veda p. 301.

217. BESTIARIO FANTASTICO: Tommaso di Cantimpré, *Liber de monstrosis hominibus*, 1290-1315. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 15106. Si veda p. 302.

218. BESTIARIO E UMANITÀ FANTASTICI: Tommaso di Cantimpré, *De natura rerum*, manoscritto provenzale, ca. 1420. Già Collezione Chester-Beatty. Si veda p. 303.

219. BESTIARIO E UMANITÀ FANTASTICI: Conrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Augusta, 1475. Si veda p. 303.

220. BESTIE-INTRECCI: *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491. Si veda p. 304.

221. IBRIDI FANTASTICI: *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491. Si veda p. 304.

222. FAUNA ITTIOMORFA: *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491. Si veda p. 305.
223. BESTIARIO FANTASTICO: A. Struzzo. B. Camaleonte. C. Pescicani. *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491. Si veda p. 306.
224. BESTIARIO FANTASTICO: Delfini. *Hortus sanitatis*, Magonza, 1491. Si veda p. 306.
225. APOCALISSE ARCAIZZANTE: L'adorazione dell'agnello, XIV secolo. Londra, Lambeth Palace, 75. Si veda p. 312.
226. APOCALISSE: Le sette Chiese d'Asia. Nicolas Bataille, Arazzi dell'Apocalisse, 1378-1380. Angers, Castello. Si veda p. 313.
227. APOCALISSE XILOGRAFICA E SUO MODELLO: A. Prima edizione xilografica, 1460-1470. B. Manoscritto della prima famiglia Delisle-Meyer, primo quarto del XIII secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 403. Si veda p. 314.
228. APOCALISSE CON SCENE RAGGRUPPATE: Le scene del cap. XIII in un paesaggio comune, inizi del XV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, néerl. 3. Si veda p. 315.
229. ANGELO CON LE GAMBE COME COLONNE DI FUOCO: *Bibbia* di Colonia, ca. 1478. Si veda p. 316.
230. ANGELO CON LE GAMBE COME COLONNE DI FUOCO: *Apocalisse* di Jean Duvet, Lione, 1561. Si veda p. 317.
231. LA GRANDE MERETRICE: A. *Apocalisse* del Trinity College, 1230-1250. Cambridge, Trinity College, R. 16.2. B. *Bibbia* di Strasburgo, 1485. C. *Bibbia* di Wittenberg, 1522. Si veda p. 319.
232. INFERNO DI SAN PAOLO: Illustrazione anglo-normanna, inizi del XIV secolo. Tolosa, Bibliothèque Centrale de prêt de la Haute-Garonne, 815. Si veda p. 321.
233. INFERNO DI SAN PAOLO: *Verger de Soulas*, inizi del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9220. Si veda pp. 322-23.
234. INFERNO DI GUILLAUME DE DEGUILEVILLE: *Le Pèlerinage de l'âme*, seconda metà del XIV secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 12465. Si veda p. 325.
235. INFERNO DI SANT'AGOSTINO: Maestro François. *La Cité de Dieu*, in *Compendion ystorial*, anteriore al 1477. Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 9186. Si veda p. 327.
236. INFERNO INGLESE: *Salterio* londinese (?), ca. 1220. Cambridge, Trinity College, B. 11.4. Si veda p. 328.
237. INFERNO DI ZANOBI STROZZI: Giudizio universale (particolare), ca. 1440. Firenze, Museo di San Marco. Si veda p. 329.
238. INFERNO DI SAINTE-CÉCILE AD ALBI: La pena degli iracondi, fine del XV secolo. Si veda p. 330.
239. IL CAOS INFERNALE: A. Hubert van Eyck, Giudizio universale, XV secolo. New York, Metropolitan Museum. B. *Salterio* di

Winchester, anteriore al 1161. Londra, British Museum, Cotton Nero C. IV. Si veda p. 331.

240. IL CAOS INFERNALE: Disegno fiammingo (frammento), XV secolo. Parigi, Louvre. Si veda p. 332.

241. SCIAME DI DIAVOLI: Rapimento di san Guthlac, ca. 1230. Londra, British Museum, Harley Roll Y. 6. Si veda p. 333.

242. TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO: A. Martin Schongauer, anteriore al 1473. Colmar, Musée d'Unterlinden. B. Niklaus Manuel Deutsch, 1520. Berna, Kunstmuseum. Si veda p. 333.

243. SANT'ANTONIO SOLLEVATO IN ARIA: *La vie de saint Antoine*, Lione, 1555. Si veda p. 335.

244. INFERNO DI HIERONYMUS BOSCH: Giudizio universale di Vienna, ca. 1495. Incisione di Hieronymus Cock. Si veda p. 337.

245. DRAGHI CON LE RUOTE: A. Hieronymus Bosch, La Tentazione di sant'Antonio, ca. 1500. Lisbona, Museo nacional de arte antiga. B. *Salterio Louterell*, ca. 1340. Londra, British Museum, Add. 42130. Si veda p. 339.

246. PROPORZIONI ROVESCIATE: Hieronymus Bosch, Giardino di delizie, ca. 1500. Madrid, Prado. Si veda p. 340.

247. DANZE ACROBATICHE: A. Aerschot, misericordia degli stalli, XVI secolo. B. Avallon e Vézelay, figure scolpite, XII secolo. Si veda p. 341.

248. ACROBATI SUL GLOBO: Hieronymus Bosch, Giardino di delizie, ca. 1500. Madrid, Prado. Si veda p. 342.

249. ACROBATI FIGLI DELLA LUNA: A. *Hausbuch* di Wolfegg, cartellone del prestigiatore, ca. 1480. B. Pieter Bruegel, Cartellone di Ermogene, 1564. Incisione di Hieronymus Cock. Si veda p. 342.

250. BESTIARIO ITTIOMORFO: A. Hieronymus Bosch, La Tentazione di sant'Antonio, disegno, ca. 1500. Berlino, Kupferstichkabinett. B. Pieter Bruegel, La discesa agli Inferi, disegno, 1561. Vienna, Albertina. C.D.E.F. Pieter Bruegel, I Peccati Capitali, 1557. Incisione di Hieronymus Cock. Si veda p. 344.

251. MOSTRO COMPOSITO: Jan Mandyn, San Cristoforo (particolare). Monaco, Alte Pinakothek. Si veda p. 346.

252. MOSTRI: Bestiario di Noël Garnier, ca. 1540. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Si veda p. 347.

253. TENTAZIONI DI ANTONIO: A. *Guillot le songeur* (Antonio di Navarra), Parigi, 1561. B. Pieter Bruegel, La Tentazione di sant'Antonio, 1556. Incisione di Hieronymus Cock. Si veda p. 348.

254. MOSTRI DI FRANÇOIS DESPREZ: *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Parigi, 1565. Si veda p. 349.

255. UOMO-PESCE: A. François Desprez, *Songes drôlatiques de Pan-*

- tagruel*, Parigi, 1565. B. Hieronymus Bosch, *Il carro di fieno*, ca. 1485. Madrid, Prado. Si veda p. 350.
256. PANTAGRUELE GERMANICO: *Songes drôlatiques de Pantagruel*, Augusta, 1598. Si veda p. 350.
257. UMANITÀ PERFETTA: A. Ulrich von Hutten, *Vir bonus*, Erfurt, 1513. B. Cavaliere perfetto. Disegno tedesco, XV secolo. Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, B. 1021. C. Donna perfetta. Anton Woensam, *Die Weise Frau*, ca. 1525. Si veda pp. 356-57.
258. DONNA-PECCATO: I sette Peccati Capitali, manoscritto di origine boema (?), 1350-1360. Vienna, Nationalbibliothek, cod. 370. Si veda p. 358.
259. IMMAGINI MNEMOTECNICHE: *Ars memorandi* del Vangelo secondo Giovanni, 1510. Si veda p. 359.
260. IMMAGINE MNEMOTECNICA: Nicolas Simon, *Ludus artificialis oblivionis*, Lipsia, 1510. Si veda p. 361.
261. IMMAGINI DELLE GUERRE DI RELIGIONE: A. Johannes Cochlaeus, *Septiceps Lutherus*, Lipsia, 1529. B. Georg Pencz, *Das Sibenhabtig Papstier*, Norimberga, ca. 1530. Si veda p. 361.
262. MOSTRI DELLA RIFORMA: Asino-papa di Melantone e Vitello-monaco di Lutero, Ginevra, 1557. Si veda p. 362.
263. APPARIZIONI SOVRANNATURALI: Visione di Glockendon, 1491. Si veda p. 364.
264. NASCITE MOSTRUOSE: Bambini nati nel 1114 e nel 1235. Hartmann Schedel, *Liber cronicarum*, Norimberga, 1493. Si veda p. 365.
265. NASCITE MOSTRUOSE: Gemelli di Worms (1495), oca di Guggenheim (1495) e scrofa di Landser (1496). Sebastian Brant, foglio volante, Basilea, 1496. Si veda p. 366.
266. PERSONAGGI DOPPI: A. Maastricht, *Onze Lieve Vrouwebasiliek*, capitello, fine del XII secolo. B. Metz, soffitto, ca. 1220. C. Sebastian Brant, *Gemelli di Rhain*, 1499. Si veda p. 368.
267. PERSONAGGI DOPPI: Albrecht Dürer, Elisabeth e Margarete. B. *Salterio* del duca di Rutland, *drôleries* dei margini, ca. 1250. Belvoir Castle. Si veda p. 369.
268. PRESAGI DELL'EPOCA DI MASSIMILIANO I: Joseph Grünpeck, *Prodigiorum ostentorum et monstrorum*, 1502. Innsbruck, Universitätsbibliothek, 315. Si veda p. 371.
269. PRODIGHI DI GIULIO OSSEQUENTE: Bernard Salomon, *Prodigi degli anni 204, 172 e 161*. Giulio Ossequente, *Des prodiges*, Lione, 1555. Si veda p. 373.
270. PRODIGHI DI CONRAD LYCOSTHENES: *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basilea, 1557. Si veda p. 374.

271. MOSTRI MARINI SETTENTRIONALI: Sebastian Münster, *Cosmographie universelle*, Basilea, 1556. Si veda p. 375.
272. MOSTRI DI CONRAD GESNER: A. *Monstrum satyricum* (*De piscibus et aquatilibus*, Zurigo, 1551). B. *Ichtyocentaurus* (*ibid.*, ediz. 1560). Si veda p. 377.
273. VESCOVO DEL MARE: A. Conrad Gesner, *Icones animalium*, Zurigo, 1560. B. François Desprez, *Recueil de la diversité des habits*, Parigi, 1562. Si veda p. 378.
274. STORIE PRODIGIOSE: A. Il prodigio di Satana. Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, Parigi, 1560. B. Dio di Calcutta. Sebastian Münster, *Cosmographie universelle*, Basilea, 1544. Si veda p. 379.
275. SERPENTE A SETTE TESTE: A. Conrad Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basilea, 1557. B. Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, Parigi, 1560. Si veda p. 379.
276. MOSTRI DI AMBROISE PARÉ: A. Agnello a tripla testa, nato nel 1577 vicino a Melun. B. Maiale doppio, nato a Metz nel 1572. Si veda p. 381.
277. EMBLEMA TERATOMORFO: A. La cattiva poesia. Claude François Menestrier, *L'Art des emblèmes*, Parigi, 1684. B. Mostro nato nel 1512 a Ravenna. Joachim Rüff, *De conceptu et generatione hominis*, Zurigo, 1554 e Conrad Lycosthenes, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basilea, 1557. Si veda p. 382.
278. EMBLEMA TERATOMORFO: A. La sfinge e il suo enigma dell'uomo. Claude François Menestrier, *L'Art des emblèmes*, Parigi, 1684. B. Prodigio dell'anno 584. Werner Rolevinck, *Fasciculus temporum*, Basilea, 1481. Si veda p. 382.

Crediti fotografici

Figg. 2, 4, 8, 9, 12, 13 B, 13 C, 15, 16, 21, 42, 75 fotografie di P. Devinoy; figg. 1 A, 168, 239 A cliché del Metropolitan Museum of Art, New York; figg. 5, 6 C cliché del Kunstinstitut, Marburg; fig. 7 cliché della National Gallery, London; figg. 10 A, 17 B, 26 A, 38 A, 56 A da A. Goldschmidt; fig. 13 A fotografia di R. Branner; fig. 13 B da G. Swarzenski; fig. 18 B da H. Omont; figg. 24 A, 55 B da R. Delbrück; figg. 24 B, 27 B, 31 da A. Boinet; fig. 27 A da A. Venturi; fig. 26 B da H. Oidtmann; fig. 28 da Y. Delaporte e H. Houvet; figg. 29, 182 E, 200 da A. de Laborde; figg. 30, 58, 94 A, 98 C, 199, 228, 230, 233, 235, 243, 253 A cliché dei Services photographiques della Bibliothèque Nationale, Paris; fig. 32 da C. Gaspar e F. Lyna; fig. 33 da «Inventaire des Mosaïques»; fig. 37 B da R.W. Bellings; figg. 38 B, 140 A, 144, 226 cliché degli Archives photographiques, Paris; fig. 40 da H. Focillon; fig. 48 da H. von Rohden; fig. 50 da H. Martin; figg. 53 A, 51 B da K. Escher; fig. 53 B da E.H. Zimmermann; figg. 51 B, 108 A, 162 C, 218 da E.G. Millar; figg. 52, 182 C da V. Leroquais; figg. 54 A, 76 A da A. von Oechelhauser; fig. 74 cliché del Warburg Institute, London; figg. 62, 78 da J. Garber; figg. 63, 66 A, 67 A da H. Karlinger; fig. 65 da J. Hecht; fig. 66 B da E.I. Seaver; fig. 67 B fotografia di P. Gould; fig. 68 A da C. Martin; figg. 68 B, 70 da R. Hamann; figg. 71, 73, 75 da L. Baillet; fig. 72 da C. Singer; fig. 80 fotografia di G. Schmidt; fig. 81 da H. Tietze; fig. 83 da «Burlington Fine Art Club»; figg. 82 A, 82 C da P. Puberl; fig. 82 B da F. Milcke; figg. 95, 96 D, 98 A, 99 A, 115, 164, 174 da M.R. James; figg. 87, 90, 94 B, 100, 102 C, 103, 104, 114, 117, 120, 121 A, 121 C, 142, 145 B, 165, 211, 225, 236, 245 A, 267 cliché del Courtauld Institute of Art, London; fig. 91 da E. Wallet; fig. 92 da A. de Caumont; fig. 93 da M. Espérandieu; fig. 95 A da W. Neuss; fig. 96 B da Daremberg e Saglio; fig. 98 B da L. Delisle e P. Meyer; fig. 101 cliché del Victoria and Albert Museum, London; fig. 102 A da H. Woodruff; figg. 108 B, 116 A, 116 C, 119 A, 163, 168 C, 185 B da G. Warner; figg. 110, 113 da G. Swarzenski; fig. 111 A da E.H. Alton e P. Meyer; fig. 112 A da «The New Palaeographical Society»; fig. 112 B da S.C. Cockerell; fig. 118 da H.Y. Thompson; fig. 119 da F.S. Kenyon; fig. 116 B da M. Mackeprang; figg. 131, 143 A da O. Schmitt; fig. 124 C da A. Louis; figg. 135, 154 B da L. Bréhier; fig. 143 B da Lusser; fig. 154 A da J. de Lahondès; fig. 156 cliché A.Y.R.

Mas, Barcelona; fig. 158 da W. Schöne; figg. 159, 245 B cliché Giraudon; fig. 161 da P. Vitry e G. Brière; fig. 176 B da E.S. Dewick; fig. 176 C da G. Swarzenski e R. Schilling; fig. 181 A da L. Grodecki; fig. 181 B da E. Fleury; fig. 182 B da P. Durrieu; fig. 182 D da H. Aubert de la Rüe; fig. 183 da R. Berliner; fig. 184 da K. Holter e K. Oettinger; figg. 185 C, 187, 188 da B. Kurt; figg. 186 B, 189 A, 194 da J. Springer; fig. 186 C da H. Jerchel; figg. 189 B, 190 da W. Bühler; fig. 191 da C. Benziger; figg. 196, 261 da M. Geisberg; figg. 197, 198, 219, 232 da A. Schramm; fig. 201 da R. Bruck; fig. 202 A da Essenwein; fig. 202 B da E. Vischer; figg. 203, 265 da W.L. Schreiber; fig. 204 A da H. Reiners; fig. 204 B cliché del Rijksmuseum, Amsterdam; fig. 207 da R. Salomon; fig. 208 da P. Lavedan; fig. 210 da K. Miller; fig. 227 A da P. Kristeller; fig. 229 da W. Worringer; fig. 232 da A. Auriol; figg. 242, 251, foglio di guardia cliché E. Castelli; fig. 244 da P. Lafond; fig. 246 cliché Anderson-Giraudon; fig. 249 A da H.T. Bossert; fig. 249 B da R. Bastelaer; fig. 255 B cliché Anderson-Viollet; fig. 257 da W. Stammeler; fig. 258 cliché del Kunsthistorisches Institut, Wien; fig. 259 da L.S. Olschki; fig. 260 da J. Avalon; fig. 263 da P. Heitz; fig. 266 da F.M. Haberditzl; fig. 268 da H.J. Hermann.

Si devono molte delle fotografie alla cortesia di Jean Sadoul.

Indice

I numeri in corsivo rinviano alle illustrazioni

Abbeville, 324
 Abruzzo, 110
 Abusir, 85
 Adamo, 71, 215, 292
 Adderbury, 205, 205, 210, 211
 Adelino, sant', 74
 Admont, 90, 93
 Aerschot, 201, 341
 Africa, 22, 290, 292, 293, 294, 298, 391
 Agostino di Musi, 262, 262
 Agostino, sant', 279, 284, 324, 325, 327
 – *La Cité de Dieu*, 258, 282, 293, 324, 327
 – *La Città di Dio*, 324
 Agrippa, 290
 Airard, monaco, 28
 Aix-la-Chapelle, 30, 31
 Alano di Lilla, 230
 – *Anticlaudianus*, 230
 – *Miroirs des fous*, 230
 Alba, 367
 Alberto Magno, 21, 305, 373
 Albi, 326
 Albino, sant', 253
 Albrecht, 356
 Aldrovandi, Ulisse, 380, 381
 Alésia, 85, 86
 Alessandro Magno, 92, 110, 201, 208, 292, 298, 370
 Alessandro VI, papa, 373
 Alfonso, figlio di Edoardo I, 233
 Alice de Brébi, 81, 81
 Alkerton, 210
 Alphonsus Hispanus, 335
 Alsazia, 110, 372
 Altamura, 101
 Altdorfer, Albrecht, 222
 – *Natività della Vergine*, 222
 Altenstadt, 111
 Alvernia, 206
 Ambleny, 70
 Amboise, 201
 Ambrogio, sant', 155, 298
 Ambronay, 57
 Ambrosini, Bartolomeo, 380
 Amiens, 20, 24, 26, 36, 37, 38, 41, 41, 42, 74, 75, 79, 79, 80, 81, 82, 156, 388
 Anassimandro, 290
 Ancona, 99, 102, 103
 Andernach, 113
 Andrea di Fleury, 146
 Aneu, 99
 Angers, 24, 25, 26, 312, 313
 Angoulême, 24
 Anna di Bretagna, 222
 Antelami, Benedetto, 99
 Antonio di Navarra, 347, 348
 Antonio, sant', 222, 294, 332, 334, 335, 344, 370, 393
 Anversa, 222, 321, 344, 348, 360, 376, 378, 380, 395
 Anzio, 367
 Anzy-le-Duc, 96
 Apollo, 294
 Arabia, 298
 Arcueil, 82
 Arezzo, 99
 Aristogoro, 290
 Aristotele, 208, 305
 Arlanza, 99
 Arles, 253
 Arras, 142, 246
 Artois, 226, 388
 Asarhaddon, 366
 Ashbridge, 233
 Asia, 120, 146, 290, 292, 293, 294, 295, 298, 312, 313, 340, 394
 Assche, 190
 Assiria, 370
 Assuero, 340
 Atanasio, sant', 334
Atlante catalano, 292, 298
 Aubin, 206
 Augusta, 222, 274, 279, 280, 301, 303, 316, 318, 350, 351
 Augusto, Caio Giulio Cesare Ottaviano, 92, 290
 Aulnay, 74
 Ault Hucknall, 111
 Austria, 108, 124, 264
 Autun, 225
 Auxerre, 185, 201
 Avalloñ, 201, 341
 Avenches, 54

- Avesne-le-Comte, 206, 208, 209
 Avicenna, 305
 Avignon, 192, 253, 254, 292
 Avremesnil, 225

 Babilonia, 318
 Baltimora, 285
 Bamberg, 43, 115, 146, 265
 Barbara, 99
 Barcellona, 99, 153
 Bari, 101
 Bar-le-Duc, 215
 Barletta, 101
 Bartolomeo Anglico, 21
 Basilea, 90, 92, 110, 170, 185, 201,
 202, 205, 225, 271, 318, 366, 368,
 372, 373, 374, 375, 376, 395
 Bataille, Henri, 312, 313
 Baviera, 112, 136, 265, 285, 370, 378
 Bayeux, 140, 187, 187, 197, 199, 200,
 207, 216
 Bayonne, 187
 Bazoches, 82
 Bealin, 166
 Beatus, 99, 120, 122, 146, 282, 290,
 311
 Beaubec, 143
 Beaufort-en-Santerre, 83
 Beaulieu, 143, 144, 186
 Beaune, 225
 Beauvais, 45, 57, 254
 Beauvoisie, 156
 Beham, Barthel, 318
 Belgio, 201
 Belleforest, François de, 378
 – *Cosmographie universelle de tout le
 monde*, 378
 Bellerofonte, 54
 Belleville, 62, 239, 244
 Belmont, 206
 Belvoir Castle, 174, 176, 176, 181,
 189, 194, 235, 338, 367, 369
 Benedetto, san, 79
 Bénouville, 326
 Berchtesgaden, 108
 Bergamo, 266, 267, 271
 Bergius, Renate, 201
 Berlino, 92, 222, 265, 266, 272, 286,
 344, 344, 345
 Berna, 107, 156, 157, 333, 335
 Bernardo, san, 143, 230, 390
 – *Apologia*, 143, 230
 Berry, 324
 Bertold, maestro, 44
 Besançon, 62, 251, 251, 363, 365

 Betania, 43
 Béthunes, 212
 Beverley, 201, 203, 204, 204, 205
 Bianca di Castiglia, 58, 88, 89, 169,
 169
 Bidpai, 270
 – *Buch der Weisheit*, 270, 271, 275
 Biéville, 112
 Bisanzio, 22, 99, 104, 105
 Bitonto, 101, 101, 102, 108
 Bles, Herri met de, 335
 Blois, 20, 201
 Bloxham, 210
 Boastuau, Pierre, 377, 378, 379, 381,
 395
 – *Histoires prodigieuses*, 377, 379
 Boccaccio, Giovanni, 260
 Boemia, 104, 254, 266, 301
 Bohun, 236, 263
 Bois-le-Duc, 321
 Bologna, 102, 380
 Bonn, 113
 Bonnet, Jehan, 368
Book of Kells, 168, 169, 187, 188
 Boppard, 126
 Bordeaux, 39
 Borgia, carta, 298
 Borgo San Donnino (Fidenza), 110,
 201
 Borgogna, 110
 Bosch, Hyeronimus, 315, 321, 335,
 336, 338, 341, 343, 345, 351, 370,
 380, 393, 394
 – *Giardino di delizie*, 338, 340, 341, 342
 – *Giudizio universale*, 336, 337, 344,
 345
 – *Il carro di fieno*, 345, 350, 351
 – *Il giocoliere*, 343
 – *Inferno*, 345
 – *I sette Peccati Capitali*, 336
 – *La Tentazione di sant'Antonio*, 336,
 338, 339, 343
 – *La Tentazione di sant'Antonio* (dis-
 gno), 344, 344
 – *San Giovanni a Patmos*, 345
 Boscherville, 111
 Bossancourt, 214
 Bourges, 25, 26, 27, 37, 38, 39, 43,
 44, 48, 57, 69, 188, 190, 197, 201,
 203, 212, 213, 226, 340
 Bouts, Dieric, 330
 – *Giudizio universale*, 370
 Boxgrove, 137, 137
 Brabante, 112, 156, 187, 190
 Brailes, 210

- Braisne, 22, 126
 Brant, Sebastian, 311, 366, 367, 368, 370, 373, 380, 394
 Braunschweig, 166
 Bréhier, Louis, 198
 Brenz, 110
 Bressanone, 104
 Bretagna, 292
 Brindisi, 292
 Bristol, 139, 140, 186, 186
 Brive, 78
 Broederlam, Melchior, 218
 Bronescombe, 142
 Bruegel, Pieter, 335, 344, 351, 380, 394
 Bruegel, Pieter, 342, 344
 – *Dulle Griet*, 344
 – *I Peccati Capitali*, 344, 344
 – *La caduta degli angeli ribelli*, 344
 – *La discesa agli Inferi*, 344
 – *La Tentazione di sant'Antonio*, 348
 Bruges, 115, 115, 222, 249, 258, 260, 261, 301, 304
 Bruxelles, 64, 190, 224, 225, 234, 281, 330, 336, 344, 380
 Bry, Jean Théodore de, 380
 Buddha, 336
 Bühler, Wilhelm, 269
 Burgkmair, Hans, 318
 Bury St. Edmunds, 171, 172
 Bussières, 82

 Caen, 144, 196, 196, 206, 208, 326
 Calvados, 113
 Cambes, 111
 Cambrai, 53, 53, 175, 247, 248, 312
 Cambridge, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 170, 174, 181, 186, 254, 312, 312, 319, 320, 328
 Canterbury, 53, 53, 54, 55, 56, 137, 139, 142, 152, 164, 166, 229, 261
 Carcassonne, 186, 194
 Cardano, Gerolamo, 377
 Cariddi, 294, 296
 Carinzia, 108
 Carlo il Calvo, 29, 32, 63, 63
 Carlo Magno, 61, 62
 Carlo V, 61, 244, 263, 324
 Carrières-Saint-Denis, 37, 37
 Cartagine, 292
 Cartmel, 201
 Castelnuovo, 99
 Catai, 298
 Catalogna, 99, 104, 110, 254, 255
 Caterina de' Medici, 347
 Caumont, Arcis de, 213, 214
 Cazères, 206
 Cecilia, santa, 269
 Cellini, Benvenuto, 261
 Cere, 367
 Châlons-sur-Marne, 54, 70, 83, 84, 112, 115, 137
 Chalons-sur-Saône, 326
 Champagne, 72, 103, 115, 116, 130, 166, 179, 187, 205, 250, 296, 299, 318
 Champagne au Maine, 81, 206, 208
 Champmol, Certosa di, 24
 Chantilly, 281, 288
 Chapelaine, 212
 Charles d'Angoulême, 272, 273
 Charnay Basset, 111
 Chars, 82, 187, 187
 Chartres, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 34, 36, 36, 37, 39, 41, 41, 43, 44, 45, 46, 46, 48, 48, 50, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 69, 75, 76, 77, 78, 79, 79, 80, 82, 88, 91, 130, 166, 185, 215, 216, 216, 258, 294, 388
 Châteaudun, 20, 200
 Chaucer, Geoffrey, 229
 Chavanges, 206, 209
 Chertsey, 144
 Chevalier, Étienne, 286, 288
 Chicago, 281, 282
 Chichester, 135, 137, 188, 201
 Chrétien de Troyes, 230
Chroniques de France, 61
 Cicladi, 294, 296
 Cina, 262, 290
 Cingoli, 99
 cistercensi, 48, 143
 Cîteaux, 143
 Cividale del Friuli, 106
 Cleopatra, 370
 Clemente VI, papa, 194
 Clermont, Abbazia di, 194, 197, 198
 Cluny, 187
 Cochlaeus, Johannes, 360, 361
 Cock, Hieronymus, 337, 342, 344, 348, 348
 Cockerell, Douglas, 233
 Coira, 110
 Colmar, 187, 333, 334
 Colonia, 43, 50, 104, 122, 193, 194, 202, 204, 225, 252, 254, 255, 264, 265, 272, 284, 286, 287, 315, 316, 316, 331, 332, 334, 363, 392
 Commin, Vincent, 261
Compendion ystorial, 325, 327

- Compiègne, 91, 212, 213
 Concevreux, 206
 Condivi, Ascanio, 334
 Conestabile di Borbone, 378
 Conques, 202
 Copenaghen, 175
 Corbeil, 23
 Cordova, 22
 Corinto, 292
 Cormeilles-en-Parisis, 206, 208
 Corrado di Hirsau, 124
 – *Speculum Virginum*, 124, 283
 Cortazzone, 202
 Cortenbach, Ivan von, 356
 Costantinopoli, 364
 Costanza, 110, 130, 131
 Courtrai, 190
 Coutances, 144
 Cracovia, 375, 377, 381
 Cranach, Lucas il Vecchio, 316, 334, 345
 Cremona, 173, 174
 Creta, 294, 296, 340
 Cristo, 28, 30, 31, 32, 44, 55, 74, 75, 79, 88, 99, 126, 152, 155, 177, 270, 281, 283, 284, 286, 290, 300, 311, 336, 338, 360
 Cristoforo, san, 269, 336, 338
 Croutte, 82
 Crowland, isola, 334
 Curzio Rufo, 258
 – *Historiae Alexandri Magni*, 258
- Dackenheim 112
 Dagoberto, Arca di, 32
 Daniele, 74, 320
 Dante Alighieri, 118, 254, 324
 Danzica, 331
 Danubio, 108, 388
 Daret, Jacques, 222
 – *Presentazione al Tempio*, 222, 224
 Dario, 370
 Darlington, 203
 Darmstadt, 44
 Daude de Pradas, 299
De bestiis et aliis rebus, 298
 Delfi, 48, 290
 Delisle, Léopold Victor, 152, 313, 314
 Delo, 294, 296
 Denis le Chartreux, 321, 331, 336
 Desprez, François, 351, 376
 – *Recueil de la diversité des habits*, 376-77
 – *Songes drôlatiques de Pantagruel*, 348, 349, 350, 376
- Deutsch, Niklaus Manuel, 334
 – *Le tentazioni di sant'Antonio*, 333, 334
 Deutz, 45, 46
 Diane de Croy, 260
 Dieppe, 196, 213, 215
 Diest, 330
 Digione, 187, 216, 218, 258, 338
 Dinocrate, 292
 Dioscoride, 21
 domenicani, 167, 231
 Dommartin, 20
 Don, 290
 Donzy, 27
 Dorchester, 205
 Dresda, 222, 260
 Dreux, 198, 199
 Drogone, 89
 Du Pré, Jean, 261
 Dublino, 169, 188
 Dubois, Jean, 348
 Ducklington, 212
 Dürer, Albrecht, 261, 281, 315, 316, 318, 334, 369, 370, 373, 392
 – *Apocalisse*, 315
 – *La Piccola Passione*, 281
 Durham, 73, 135
 Duvet, Jean, 316, 318
- Eastray Church, 142
 Eberbach, 48
 Edipo, 381
 Edmond de Laci, 174
 Edoardo II, 229
 Eggenstein, Heinrich, 270, 270
 Egitto, 22, 85, 120, 340, 359, 364
 Elkstone, 136, 137, 137
 Ely, 142, 205
 Emanuele di Portogallo, 373
 Enea, 366
 Engelberg, 170, 171
 Enghien, 301
 Enlart, Camille, 212
 Enrico I, 372
 Enrico II, 52, 52, 55
 Enrico III, 142, 173
 Enrico di Blois, 152
 Eps, 226
 Ermanno di Turingia, 166
 Ermogene, 336, 343
 Erode, 82
 Erodoto, 290, 372
 E.S., maestro, 222, 268, 269, 269, 272, 274, 338
 – *Bagno di Gesù Bambino*, 222

- Essen, 30
 Esslingen, 205, 365
 Estany, 99
 Étampes, 23, 24, 69, 82, 83, 187
 Europa, 102, 107, 168, 179, 263, 290,
 292, 293, 295, 298, 321, 326, 351,
 355, 389, 391, 392
 Eustachio, sant', 55, 217
 Eva, 71, 215, 292
 Évrard de Fouilloy, 79, 81
 Évreux, 45, 57, 81, 81, 185, 206, 208
 Exeter, 139, 139, 142, 187, 201, 204
 Eyck, Hubert van, 224, 225, 283
 – *Annunciazione Friedsam*, 222, 224
 – *Giudizio universale*, 329, 331, 345
 – *Tre Marie al Sepolcro*, 220
 Eyck, Jan van, 220, 224, 225, 283
 – *Adorazione dell'agnello mistico*, 220
 – *Annunciazione*, 222
 – *Madonna del cancelliere Rolin*, 223,
 223
 – *Madonna del canonico van der Paele*,
 222
 – *Vergine col Bambino*, 222, 223
 Falaise, 197, 198, 206, 208
 Falco de Bréauté, 173
 Fastenau, Jan, 110, 205
 Federico II, 101, 101, 108, 148, 299
 – *De arte venandi cum avibus*, 148,
 151, 299, 300
 Federico il Saggio, 372
 Ferentillo, 106
 Fiamma, Galvano, 292
 Fiandre, 394
 Ficoroni, cista, 85
 Filippo I, 88
 Filippo il Bello, 240
 Filippo il Buono, 343
 Firenze, 74, 76, 102, 142, 222, 326,
 329, 334, 335, 368, 372
 Flettner, Peter, 274, 274
 Fleury, Édouard, 206, 257, 258, 265
 Floreff, 166
 Focillon, Henri, 15, 191, 217
 Foligno, 99
 Fontainebleau, 373, 395
 Fontaine-Henri, 226
 Fouquet, Jean, 258, 260, 279, 286,
 288, 326
 francescani, 231
 Francesco di Valois, 378
 Francesco I, 226, 272, 275, 348, 375
 Francia, 44, 85, 99, 116, 135, 139, 144,
 156, 159, 167, 168, 169, 176, 201,
 205, 212, 235, 244, 249, 263, 272,
 298, 301, 318, 347, 355, 390, 391,
 395
 Francoforte, 30, 221, 252, 380
 François, maestro, 258, 260, 279,
 293, 324, 327
 Franconia, 104
 Freiberg, 363
 Freising, 108
 Fréjus, 254, 256
 Fresneaux-Montchevreuil, 213, 214
 Friburgo in Brisgovia, 110, 187, 194,
 195, 196, 201, 205, 206, 215
 Friburgo in Sassonia, 115
 Friburgo in Svizzera, 205, 206
Fueros de Aragón, 253
 Fyner, Conrad, 270

 Gand, 220, 220, 261
 Gange, 295
 Garnier, Noël, 274, 347, 347
 Gautier de Metz, 156
 – *Image du Monde*, 156, 161, 163
 Genoels-Elderen, 74
 Georges d'Amboise, 260
 Gérard de Saint-Jean, 286
 – *Glorificazione della Vergine*, 287
 Germania, 104, 109, 163, 166, 252,
 266, 272, 313, 318, 329, 356, 360,
 376, 380, 394, 395
 Gerusalemme, 37, 105, 120, 146, 149,
 224, 290, 294, 296
 Gervaise, 156
 Gervasio di Tilbury, 292
 Gesner, Conrad, 373, 375, 376, 377
 – *De piscibus et acquatilibus*, 377
 – *Icones animalium*, 378
Gesta Romanorum, 355
 Giacomo, san, 336, 343
 Gibilterra, 292
 Giessen, 109
 Gilgameš, 74, 88, 204, 210, 320
 Ginevra, 113, 258, 362
 Gioacchino da Fiore, 311, 392
 Giorgio, san, 130, 131, 269
 Giotto, 286
 Giovanna di Navarra, 58
 Giovanni Antonio da Brescia, 262,
 262
 Giovanni Battista, san, 79, 269
 Giovanni di Carignano, 290
 Giovanni di Caub, 304
 Giovanni di Troppau, 266
 Giovanni, san, 122, 146, 148, 151,
 270, 311, 316, 318, 359, 394

- Giovannino dei Grassi, 267, 267, 269, 272
 Gisbertus, medico, 376
 Giulio Ossequente, 367, 372, 376, 377, 394
 – *Prodigiorum Liber*, 367
 Giuseppe, 186, 271, 294
 Giusto di Gand, 222
 – *Comunione degli Apostoli*, 222
 Glennes, 70
 Glockendon, Jörg, 364, 364
 Gloucester, 112, 148, 152, 155, 166, 186, 201
 Gmund, 111
 Godescalco, abate, 116
 Goes, Hugo van der, 222
 – *Natività*, 222
 Goffredo Plantageneto, 165
 Goldschmidt, Adolph, 332
 Gondoforus, 340
 Goslar, 104, 166
 Gosselino, san, 51
 Gotha, 357
 Graziano, 164, 239, 240, 270
 – *Decretum*, 240
 Grinsbach, A., 219
 Grodecki, Louis, 54, 255
 Grossenlinden, 109
 Growland, isola di, 152
 Grünewald, 334, 345
 – *Tentazione di sant'Antonio*, 334
 Grüninger, 316
 Grünpeck, Joseph, 370, 372, 373, 376, 394
 – *Prodigiorum ostentorum et monstrorum*, 371
 Gryphe, Sébastien, 318
 Guérin, abate, 166
 Gugenheim, 365, 366, 370
 Guglielmo di Devon, 177, 178
 Guglielmo di Fiandra, 142
 Guglielmo di Thannhausen, 268
 Guillaume de Deguileville, 321
 – *Pèlerinage de l'âme*, 321, 325
 Guillaume le Clerc, 156, 299
 – *Bestiaire divin*, 156, 299, 300, 301
 Guillebert de Metz, 258, 324
 Gurk, 108
 Guthlac, san, 152, 333, 334, 335, 393

 Hachet, 258
 Hailes, 254
 Hal, 187, 188, 190, 191
 Halberstadt, 316, 376, 380
 Hameel, Alart de, 338, 343
 – *San Cristoforo*, 343
 Handborough, 111
 Hans, 71
 Hansa, 252
 Hanwell, 205, 208, 210
 Hardouyn, 318
 Harlem, 272
 Haseloff, Arthur Erich Georg, 167
Hausbuch, 304, 341, 342, 343, 345
 Hauteccœur, Louis, 226
 Hautevesnes, 70
 Hauteville, 206
 Havant, 137
 Haverfordwest, 135
 Heidelberg, 121, 123, 124, 130, 301
 Heiligenkreuz, 33, 36, 48, 264, 264
 Henham, 205
 Hénin-Liétard, 226
 Hennebont, 215
 Hennequin de Bruges, 312
 Henri le Large, 188
 Henry des Murs, 142
 Henry, Françoise, 187
 Hereford, carta di, 293, 295, 296, 297
 Herrada di Landsberg, 124
 – *Hortus deliciarum*, 124, 123, 124, 126, 146
 Hesdin, 258, 258
 Hesse, 366
 Hildesheim, 43, 93, 93, 94, 116, 117, 188, 367
 Hohenstaufen, 101, 110
 Holbein, Hans il Giovane, 318
 Honoré, maestro, 61, 240, 248
 Hopfer, Daniel, 262
Hortus sanitatis, 304, 304, 305, 305, 306, 316, 341, 344, 345, 363, 367, 375
 Hoyer, R., 378
 Hugues d'Acé, 81, 81
 Huiron, 206
 Hutten, Ulrich von, 355, 357
 Huys, Pieter, 335, 336, 338, 394
 – *Il Giudizio universale*, 336

 Iffley, 139
 Ildegarda di Bingen, santa, 118, 118, 119, 120, 121, 122, 124
 – *Liber divinorum operum*, 118, 119, 119
 – *Liber Scivias*, 118, 118, 120, 120, 121, 122, 122, 123, 124, 130, 146, 285
 India, 298, 357, 375, 378

- Inghilterra, 91, 104, 112, 135, 137, 140, 144, 159, 166, 168, 173, 177, 179, 185, 186, 187, 188, 205, 210, 229, 235, 249, 252, 263, 326, 334, 351, 388, 390
- Innocenzo III, papa, 311
- Innocenzo IV, papa, 102
- Innsbruck, 269, 371
- Iolanda, moglie di Federico II, 102
- Ipswich, 111
- Isabella d'Aragona, 44
- Isabella di Francia, 44, 170, 170
- Isidoro di Siviglia, 155, 279, 280, 290, 298, 305
- *Etymologiae*, 280, 290
- Israele, 146
- Issoire, 201
- Italia, 99, 102, 103, 105, 110, 111, 115, 148, 201, 220, 225, 254, 263, 390, 395
- Jacques d'Armagnac, 325
- Ják, 111
- James, Montague Rhodes, 155
- Janvernand, 215
- Jean d'Hanville, 230
- Jean de Bruges, 324
- Jean de Grise, 249, 249
- Jeanne d'Evreux, 239, 242, 250, 263
- Jerichow, 111
- Jervaulx, 144
- Jodocus, 372
- John of Northampton, 312
- Josselin, Castello di, 273, 275
- Kassel, 366
- Kempen, 204
- Kilpeck, 136
- Knoblochtzer, Heinrich, 270, 270
- Koburger, Anton, 316
- Kœchlin, Raymond, 205
- Königsluter, 204
- Krems, 126
- L'Aia, 258
- La Bénissons-Dieu, 48
- La Ferté-Bernard, 213, 214
- La Mailleraye, 257, 257, 341
- La Valletta, 335
- Lambert de Saint-Omer, 146, 282
- *Liber floridus*, 146, 151, 294
- Lancillotto del Lago, 208
- Landser, 366, 366, 370, 380
- Landshut, 112
- Langres, 225
- Laon, 27, 29, 40, 70, 71, 82, 86, 86, 91, 113, 126, 188, 265
- Lasson, Castello di, 226, 226
- Lasteyrie, Robert Charles de, 71
- Latheby, W.R., 152
- Lathem, Liévin van, 258, 260
- Latini, Brunetto, 298, 299
- Lavannes, 71, 72
- Lazio, 366
- Lazzaro, 55, 326, 393
- Le Grand Andely, 213, 215
- Le Mans, 24, 25, 44, 47, 69, 73, 73, 78, 81, 135, 212
- Le Meix-Thiercelin, 206, 209, 213, 215, 215, 216
- Le Tavernier, Jean, 324
- *Traité des quatre dernières choses*, 324
- Lefrançois-Pillon, L., 191
- Legenda aurea*, 336
- Leonardo da Vinci, 293, 370
- Lerida, 99
- Leroquais, Victor, 272
- Les Châtelliers, 144, 145
- Les Ponts-de-Cé, 380
- Lésigny, 212
- Lhuître, 206
- Lhuys, 70
- Libia, 372
- Liceti, Fortunio, 380
- Lichtenberg, duca di, 212
- Lichtfield, 135
- Liédet, Loyset, 258
- Lieding, 108
- Liegi, 179, 190, 201, 246, 331
- Lille, 176
- Limay, 70
- Limburgo, 112
- Limoges, 264, 265, 272
- Lincoln, 58, 135, 137, 138, 139, 140, 188, 189, 201
- Linguadoca, 70
- Linsay, 200
- Lione, 43, 102, 192, 193, 210, 274, 316, 318, 335, 335, 347, 372, 380, 393
- Lipsia, 130, 283, 361
- Liria, 255
- Lisbona, 336, 338, 339, 343
- Lisieux, 20
- Livio, Tito, 367, 394
- Livre de Sidrach*, 355
- Llandaff, 135
- Lochner, Stephan, 331, 332
- *Giudizio universale*, 331
- Locon, 212

- Loira, 19, 260
 Lombardia, 102, 103, 292, 137, 142, 144, 186, 235, 372
 Londra, 33, 137, 139, 140, 144, 149, 153, 155, 156, 159, 162, 164, 164, 168, 175, 178, 186, 236, 312, 312, 237, 238, 240, 242, 250, 312, 326, 331, 333, 339
 Longjumeau, 214
 Longuesse, 200
 Loomis, L.S., 201
 Lorena, 250
 Lorsch, 74, 75
 Losanna, 54, 126
 Lotario, 63, 63
 Louis d'Anjou, 312
 Lovanio, 201, 202
 Lubeca, 293
 Lucca, 99, 102, 108, 119, 142
 Lucheux, 70
 Luigi di Savoia, 260
 Luigi XI il Grosso, 372
 Luigi XIV, 380, 395
 Luigi, san, 43, 45, 61, 88, 165, 290
 Lupo, san, 78
 Lutero, Martin, 316, 362, 363, 372, 373
 Lycosthenes, Conrad, 372, 373, 377, 378, 380, 394
 – *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, 373, 374, 379, 382

 Maastricht, 204, 204, 367, 368
 Mâcon, 324
 Maddalena, santa, 222
 Madrid, 148, 219, 340, 342, 343, 345, 350
 Maestro dalle Banderuole, 272
 Maestro dell'Altare di san Bartolomeo, 286
 – *Battesimo del Cristo*, 286
 – *Incredulità di Tommaso*, 286
 Maestro della Sacra Famiglia, 286, 334
 – *Ascensione*, 286
 Maestro di Flémalle, 219, 219, 222, 225
 – *Sposalizio della Vergine*, 219, 219, 224
 Maestro di Maria di Borgogna, 334
 Maestro di sant'Egidio, 32, 33
 Magdeburgo, 113, 114, 115
 Magnus, Olaf, 375, 376
 Magonza, 304, 304, 305, 306
 Mahaut d'Artois, 246, 247
 Maignelay, 206, 212
 Mâle, Émile, 48, 191, 326
 Malles Venosta, 106
 Mandyn, Jan, 335, 338, 394
 – *San Cristoforo*, 346
 Mantes, 23, 197, 200, 200
 Manuzio, Aldo, 372
 Maometto, 311
 Mâra, 336
 Marburg, 44, 104, 126, 187
 Marchand, Guy, 261, 326
 Marco, san, 34, 55
 Marcorelle, 318
 Margerie-Hancourt, 71
 Marguerite de Beaujeu, 250, 250
 Maria Laach, 113
 Maria Vergine, 27, 30, 37, 48, 57, 74, 75, 124, 140, 186, 224, 263, 270, 283, 284, 286
 Marigny-en-Auxois, 83
 Marigny-en-Orxois, 70
 Marizy-Saint-Mard, 70
 Marmion, Simon, 222, 279, 285
 – *Livre des sept ages du monde*, 279, 281
 Marquette, 176
 Marsiglia, 20, 244
 Martino, san, 272
 Massimiliano I, 261, 366, 370, 394
 Matfre Ermengau, 293
 – *Breviari d'Amor*, 293
 Matsys, Quentin, 222, 335
 – *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino*, 224
 Matthieu Paris, 170, 174, 179, 186, 186, 189
 Mazerolle, Philippe de, 258
 Meckenem, Israel van, 272, 338
 Media, 370
 Mediterraneo, 292, 295
 Megenberg, Conrad von, 301, 343, 375, 392
 – *Buch der Natur*, 301, 303
 Melantone, 362, 362, 363, 373
 Melun, 380
 Memling, Hans, 220, 222, 225, 281, 331
 – *Ascensione*, 281
 – *Giudizio universale*, 331
 – *Martirio di san Sebastiano*, 225
 – *Presentazione al tempio*, 222
 – *Reliquiario di sant'Orsola*, 225
 Menestrier, Claude François, 380, 381, 395
 – *L'Art des emblèmes*, 382
 Meno, 109, 380

- Mercurio, 92
 Mesnil-la-Comtesse, 206, 208
 Mesopotamia, 156
 Metz, 57, 126, 127, 142, 251, 251,
 254, 305, 367, 368, 368, 380, 381
 Mevdenbach, Jakob, 304
 Meyer, Paul, 152, 313, 314
 Michelangelo Buonarroti, 334
 Michele, san, 74, 111, 112, 319
 Milano, 166, 190, 191, 267
Mirabilis Liber, 381
 Mistelbach, 108
 Modesto, san, 82
 Moissac, 25, 74, 142
 Molinier, Émile, 29
 Monaco, 52, 148, 155, 165, 167, 168,
 222, 258, 260, 320, 334, 338, 345,
 346
 Mons, 343
 Montcavrel, 206, 208
 Montdidier, 213
 Monte Athos, 292, 318
 Montecassino, 103, 163
 Monte degli Ulivi, 124
 Monte Sant'Angelo, 101
 Montfaucon, Bernard de, 69
 Montferrand, 216, 217
 Montier-en-Der, 187
 Montpellier, 240
 Montreuil-sur-Mer, 206, 208, 209, 212
 Mont-Saint-Eloi, 142
 Moravia, 115, 187
 Mosa, 29, 45, 54, 74, 166, 188, 252
 Mosè, 124
 Münchhausen, barone di, 231
 Münchsmünster, 112, 113
 Münster, 113, 373, 375, 377, 378, 380
 – *Beschreibung der Länder*, 373
 – *Cosmographie universelle*, 375, 379

 Nancy, 51, 214, 215
 Nantes, 212, 282
 Naranco, 106
 Nemours, 325
 Neri di Bicci, 285
 – *Incoronazione della Vergine*, 285
 Neufchatel, 206
 Nevers, 206, 207
 New York, 21, 44, 234, 242, 243, 250,
 329, 330, 331, 345
 Newark, 205
 Nicola, *sacerdos e protomagister*, 102
 Nilo, 294, 363, 372
 Noè, 290
 Nordenfalk, Carl, 163, 168

 Norimberga, 187, 284, 286, 316, 318,
 361, 365
 Normandia, 27, 103, 111, 112, 116,
 135, 140, 143, 156, 206, 260, 388
 Norrey, 22, 208, 210
 Norvegia, 295
 Norwich, 185, 233
 Nouvion-le-Vineux, 70
 Noyon, 70, 82, 112, 137, 186, 212

 Obazine, 48, 188
 Oberstenfeld, 110
 Ockham, 205, 205
 Oderisi da Gubbio, 253
Odisea, 294
 Odorico, 142
 Oeilly, 206, 207
 Olanda, 313
 Onorio di Autun, 292
 Onorio, Flavio, 367
 Opicinus de Canistris, 291, 292, 293
 Orbais, 45, 46
 Orléans, 33, 37, 91, 206
 Ormesby, monaco, 233
 Orsola, sant', 225
 Orvieto, 282
 Osormort, 99
 Othmar, Johann, 316
 Ottone III, 30
 Ouwater, Albert van, 222
 – *Resurrezione di Lazzaro*, 222
 Owein, cavaliere, 152, 324, 326
 Oxford, 60, 74, 139, 157, 157, 159,
 187, 194, 237, 249, 272, 345
 Oxfordshire, 208, 210

 Paderborn, 30
 Padova, 380
 Paesi Bassi, 265, 272, 314, 329, 351,
 392
 Panofsky, Erwin, 24, 218, 330
Pantheologus, 155
 Paolo, san, 284, 318, 321, 321, 326,
 392
 Paracelso, 373
 Paré, Ambroise, 378, 380, 381, 381,
 395
 Parigi, 22, 24, 27, 29, 34, 37, 39, 43,
 45, 48, 58, 59, 62, 63, 69, 74, 82,
 86, 87, 88, 89, 93, 112, 140, 147,
 149, 151, 160, 162, 163, 163, 168,
 169, 169, 176, 186, 188, 189, 194,
 196, 206, 208, 212, 218, 222, 223,
 223, 225, 226, 235, 239, 240, 242,
 244, 245, 246, 247, 251, 253, 257,

- 258, 258, 261, 265, 272, 273, 274,
281, 284, 293, 300, 301, 302, 304,
314, 315, 322, 325, 327, 330, 332,
347, 348, 348, 349, 350, 372, 376,
378, 378, 379, 380, 393
- Parma, 99, 110
- Parthenay, 74, 193, 194
- Passau, 108
- Patenier, Joachim, 335
- Patmos, 148, 151
- Pegaso, 54, 301
- Pencz, Georg, 361, 362
- Peralada, 99
- Persia, 156
- Peterborough, 136, 142, 186, 192, 233,
234
- Petershausen, 110, 201
- Petrarca, Francesco, 368
- Petrus Christus, 330
- Phébus, Gaston, 299
- Philippe de Thaon, 156, 298, 343
- Physiologus*, 129, 155, 156, 157, 210,
298, 305
- Piccardia, 388
- Pierart dou Tielt, 249
- Pierre de Mortain, 57
- Pierre le Picard, 156, 162, 235, 299
- Pierre Le Rouge, 261, 324
- Pierre, Henri, 373
- Pietro Lombardo, 166, 179
- Pietro Comestor, 233
- Pietro, priore di Holy Trinity, 155
- Pietro, san, 79
- Pisa, 285, 293
- Pitsford, 111, 112
- Plinio il Giovane, 372
- Plinio il Vecchio, 21, 156, 290, 294,
298, 305, 372
- Poggibonsi, 99
- Poitiers, 38, 44, 47, 55, 189, 189, 216
- Pompei, 85, 85, 149
- Pontigny, 48, 90, 166
- Pont-Saint-Esprit, 255, 256
- Porcher, Jean, 239
- Prémontré, 166
- Presles, 206
- Proteo, 336
- Provenza, 110, 254, 301
- Provins, 24, 206, 207, 207
- pseudo-Bles, 336
- Pucelle, Jean, 218, 239, 244, 249,
253, 263, 390
- Puglia, 101, 103
- Puig i Cadafalch, José, 157
- Qasr el-Kheir-Gharbi, 48
- Quarton, Enguerrand, 286
- *Incoronazione della Vergine*, 286, 289
- Quentel, Heinrich, 315, 316
- Quête du saint Graal*, 249
- Rabano Mauro, 155
- Rabelais, 229, 231, 348
- Rampillon, 188
- Raoul de Presles, 324
- Ratisbona, 44, 52, 108, 111, 112, 115,
115, 372
- Ravel, 206
- Ravenna, 53, 96, 375, 377, 381
- Reims, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 38,
40, 45, 71, 72, 74, 79, 79, 80, 81,
95, 96, 106, 113, 115, 156, 157,
166, 206, 207, 208, 210, 212, 213,
215, 216, 250, 395
- Reinmar il Vecchio, 231
- Reinmar von Zweter, 231, 268, 355
- Renania, 104, 251
- Renaud de Bar, 251
- Reno, 29, 74, 108, 110, 112, 252, 265,
272, 286, 301, 335, 351, 388, 390
- Reun, 126, 128, 305
- Reuwich, Erhard, 304
- Rhain, 368, 370
- Riccardo di Cornovaglia, 173
- Ricey-Bas, 206
- Richard de Fournival, 156, 163, 300
- *Bestiaire d'amour*, 156, 161, 163, 300
- Riom, 57
- Ripon, 201, 204
- Robert d'Artois, 156
- Robert de Boron, 244, 246, 250
- *Estoire dou Graal*, 245, 246
- Roberto Grossatesta, 94
- Roda de Ribagorza, 99
- Rodez, 27, 299
- Rohan, 273
- Rolduc, 95, 194
- Rolevinck, Werner, 363, 367, 381
- *Fasciculus temporum*, 363, 382
- Roma, 43, 44, 52, 75, 99, 102, 172,
260, 261, 291, 292, 292, 318, 362,
363, 372, 375, 378, 390
- Roman d'Alexandre*, 232, 249, 249, 343
- Rondelet, G., 376
- Rostovzeff, M., 34
- Rotterdam, 287, 344
- Rouen, 26, 45, 57, 135, 136, 144, 190,
192, 192, 194, 196, 215, 216, 257,
260, 376
- Rüff, Joachim, 373, 376, 377, 380

- *De conceptu et generatione hominis*, 382
- Ruffach, 372
- Rumilly-les-Vaudes, 214
- Rutland, duca di, 174, 177
- Ruvo, 101
- Sachs, Hans, 360
- Sagars, 99
- Saint Albans, 105, 146, 173
- Saint-Antoine-du-Viennois, 335
- Saint-Bandry, 82
- Saint-Benoît-sur-Loire, 146
- Saint-Denis, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 45, 48, 69, 77, 78, 212
- Saint-Eloi-lès-Arras, 175, 177
- Saintes, 74
- Saint-Germer-de-Fly, 83, 84
- Saint-Guilhem-le-Désert, 99
- Saint-Léu-d'Esserent, 73
- Saint-Loup-de-Naud, 23, 25, 69, 78
- Saint-Martial, 264
- Saint-Nicolas-du-Port, 197, 198
- Saint-Omer, 142, 143, 144, 146, 194, 222, 285
- Saint-Parize-le-Chatel, 77
- Saint-Père-sous-Vézelay, 197, 197
- Saint-Pierre-sur-Dives, 144, 145
- Saint-Pol-de-Léon, 204
- Saint-Quentin, 206, 207, 207, 212, 257, 258
- Saint-Rémy de Provence, 201, 202
- Saint-Riquier, 206
- Saint-Savin, 146
- Saint-Sever, 146, 152
- Saint-Ursanne, 110
- Saint-Vaast, 249
- Saint-Vulfran d'Abbeville, 217
- Saint-Wandrille, 187
- Salaberga, 91, 92
- Salisburgo, 43, 44, 108, 129, 129, 375, 377, 381
- Salisbury, 144, 188, 233, 234
- Sallustio, 290, 293, 294
- Salomè, 92, 215, 257, 340, 341
- Salomon, Bernard, 318, 372
- Salomone, 224
- Salterio Louterell*, 236, 238, 338, 339, 345
- Salterio Tenison*, 233
- Salterio Tickhill*, 233, 235
- Salterio Windmill*, 233, 234, 239
- Samarcanda, 295
- San Gallo, 110, 130, 131
- Sankt Bernhard, 116
- San Pietroburgo, 93
- Sant Miguel de Montblanch, 255
- Saponay, 70
- Sarcelles-Saint-Brice, 213
- Sarza, 378
- Sassonia, 104, 166, 295, 363, 366, 380
- Saturno, 338, 372
- Schäuffelin, Hans Leonhard, 318
- Schedel, Hartmann, 367, 370, 373, 376, 377
- *Liber cronicarum*, 334, 355, 365, 365, 368
- Schenck, Johann Georg, 380
- Schönebeck, Brun von, 356
- Schongauer, Martin, 332, 334, 360, 393
- *Tentazione di sant'Antonio*, 333
- Schöngrabern, 108
- Schönsperger, Hans, 316
- Schott, Martin, 269, 270, 272, 380
- Schreiber, Wilhelm Ludwig, 313
- Schüthenhofen, Heinrich von, 264
- *De naturis animalium*, 264, 264
- Schwärzloch, 110
- Sciaffusa, 110, 111
- Scilla, 294, 296
- Scizia, 295
- Scozia, 292
- Séez, 208, 211
- Sélestat, 340
- Sem, 290
- Semekko, 104
- Semur-en-Auxois, 22, 73, 185, 197, 197, 340
- Senlis, 206
- Senna, 86
- Sens, 20, 26, 40, 40, 48, 55, 58, 69, 77, 78
- Serse, 370
- Sescorts, 99
- Seymour, C., 82
- Shakespeare, William, 232
- Sherborne, 204
- Shrewsbury, 135
- Sicilia, 111, 143
- Sigismondo, re, 311
- Sigolsheim, 110
- Simon, Nicolas, 360, 361
- Siponto, 101
- Siria, 22, 102
- Siviardo, san, 48
- Slesia, 265
- Soest, 52, 52, 104
- Soissonnais, 70
- Soissons, 83, 84, 126, 166

- Solino, Gaio Giulio, 155, 294, 298, 305
 Sorbin, Arnaud, 378
 Souillac, 79
 Southampton, 143
 Spagna, 99, 105, 204, 254, 255, 292, 390
Speculum humanae salvationis, 340
Speculum virginum, 283, 283
 Spira, 43
 Stavelot, 54
 Stefano, santo, 78
 Stiria, 128
 Stoccarda, 188, 188
 Stoccolma, 334
 Strasburgo, 44, 104, 113, 186, 188, 208, 211, 212, 269, 270, 270, 304, 316, 319, 365
 Straubing, 111
 Strozzi, Zanobi, 326
 – *Giudizio universale*, 326, 329
 Suger de Saint-Denis, 28, 29, 32
 Sulpice, André, 203
 Svevia, 104, 110, 111, 166, 205, 284
 Svezia, 360
 Svizzera, 205, 265, 265, 351, 376, 394

 Tarragona, 99, 255
 Tauler, Johann, 122
 Teodoro, san, 82
Terenzio dei Duchi, 218
 Termeno, 125, 126
 Teruel, 255
 Tevere, 363, 366
 Tewkesbury, 186, 205
 Théroutanne, 142, 244, 245, 338
 Thevet, André, 380
 – *Cosmographie du Levant*, 380
 Thorailles, 197, 198
 Thuisson-lès-Abbeville, Certosa di, 281, 282
 Tickencote, 137
 Tilly-sur-Seulles, 112, 113
 Tirolo, 104, 105
 Tišnov, 115, 115
 Tisserant, 378
 Tolnay, C. de, 224, 338
 Tolosa, 20, 21, 215, 217, 319, 321
 Tommaso Becket, 166, 179, 181
 Tommaso di Cantimpré, 21, 156, 300, 301, 304, 305, 343, 376, 392
 – *De natura rerum*, 156, 300, 303, 304
 – *Liber de monstruosis hominibus*, 301, 302
 Tommaso, san, 340
 Torcy, 70
 Torino, 220, 258
 Toscana, 225
 Toul, 214, 215, 251
 Tournai, 249
 Tournes, Jean de, 318, 347, 372
 Tournus, 204
 Tours, 43, 226
Traité des Peines de l'Enfer, 326
 Trani, 101
 Tréguier, 201, 203, 204
 Treloup, 70
 Troia, 292
 Troves, 46, 48, 58, 188, 190, 190, 194, 206, 207, 214, 217, 218, 274
 Trutebel, Johann, 316
 Tundal, 152, 321, 324, 326, 331, 334
 Turchia, 375
 Tuscania, 99
 Tybroughney, 137, 138

 Uddanu, 366
 Ugo di Fouillo, 155
 – *Aviarium*, 155
 Ulma, 270, 274
 Uppsala, 375
 Urach, 270, 271
 Urbino, 222
 Urcel, 70
 Ursberg, 268
 Uta, 52, 52
 Utrecht, 152, 304

 Vaillv, 70
 Vangelo secondo Giovanni, 359, 360
 Vasari, Giorgio, 334
 Vendôme, 201, 203, 204
 Venezia, 102, 139, 193, 194, 226, 292, 336, 375
 Vêrard, Antoine, 326
 Verdun, 261
Verger de Soulas, 320, 326, 332, 322
 Vergilio, Polidoro, 372, 377
 Verneuil, 197
 Verona, 101, 372
 Vesconte Pietro, 291
 Vestfalia, 113
 Veuilly-la-Poterie, 70
 Vexin, 70
 Vézelay, 82, 341
 Vienna, 108, 111, 128, 204, 264, 294, 344, 344, 345, 358, 359
 Vienne, 102
 Vika, 360
 Villard de Honnecourt, 91, 92, 93,

- 94, 95, 95, 96, 116, 124, 130, 179,
187, 189, 194, 216, 340, 387
Villefranche-en-Rouergue, 203
Villeneuve-lès-Avignon, 286, 289
Vincennes, 200, 201, 318
Viollet-le-Duc, Eugène, 39, 194, 215,
216
Virgilio Marone, Publio, 324
– *Eneide*, 324, 366
Vision saint Pol, 320
Visione di san Paolo, 152
Vitry, Jacques de, 232
Volvic, 216
Vorau, 130

Walcourt, 201
Walter di Milemete, 235
– *De nobilitatibus, sapientis et pruden-*
tis regum, 235, 237
Warburg, Abi, 366
Warburg, 95
Washington, 222
Wauquelin, Jean, 293, 343, 357
Wells, 135, 136, 140, 201, 202
Werden, 30
West Walton, 142
Weyden, Rogier van der, 222, 331
– *Giudizio universale*, 331
– *Presentazione al Tempio*, 222, 224
Wienhausen, 338

Wiesbaden, 118, 118, 120, 122
William de Brailes, 173, 175, 177, 178
Winchester, 104, 105, 152, 153, 188,
205, 329
Windberg, 111, 112
Windisch-Matzei, 104, 105
Winterthur, 338
Wittenberg, 279, 280, 316, 318, 319,
372
Wocnsam, Anton, 356, 357
Wolfegg, 341, 342
Wolffhard, Theobald, 372
Wolgmut, Michael, 334
Worcester, 140, 141
Worksop, 155, 235
Wormald, Francis, 163
Worms, 111, 287, 365, 366, 366, 370,
380
Würzburg, 130, 166, 167, 267, 268,
271, 380
Wy-Joli-Village, 70

York, 135, 162, 165, 173, 175
Ypres, 218

Znojmo, 104
Zoan Andrea, 262
Zurigo, 185, 187, 376, 377, 378, 382,
395
Zwettl, 124

FINITO DI STAMPARE NEL NOVEMBRE 1999
DALLA TECHNO MEDIA REFERENCE S.R.L. - MILANO

Printed in Italy

1. Marcel Granet, *Il pensiero cinese* (3^a ediz.)
2. Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* (4^a ediz.)
3. Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso* (2^a ediz.)
4. Henry Corbin, *Storia della filosofia islamica* (2^a ediz.)
5. Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico* (2^a ediz.)
6. René Guénon, *Simboli della Scienza sacra* (4^a ediz.)
7. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta* (2^a ediz.)
8. René Guénon, *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi* (3^a ediz.)
9. Giorgio de Santillana - Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto* (7^a ediz.)
10. Henry-Charles Puech, *Sulle tracce della Gnosi*
11. Henry Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste*
12. Maryla Falk, *Il mito psicologico nell'India antica*
13. Ananda K. Coomaraswamy, *Il grande brivido*
14. R.H. Van Gulik, *La vita sessuale nell'antica Cina*
15. Remo Guidieri, *Il cammino dei morti*
16. René Guénon, *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù* (2^a ediz.)
17. Georges Dumézil, *Le sorti del guerriero*
18. Marcel Granet, *Feste e canzoni dell'antica Cina*
19. Edgar Wind, *L'eloquenza dei simboli*
20. René Guénon, *L'uomo e il suo divenire secondo il Vêdânta* (2^a ediz.)
21. Karl Kerényi, *Dioniso* (3^a ediz.)
22. Robert Graves, *La Dea Bianca* (2^a ediz.)
23. Heinrich Zimmer, *Miti e simboli dell'India* (2^a ediz.)
24. Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*
25. Charles Malamoud, *Cuocere il mondo*
26. Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*
27. Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*
28. Louis Massignon, *Parola data*
29. Giovanni Pozzi, *Alternatim*
30. Wendy Doniger, *Śiva*
31. R.B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*
32. Stella Kramrisch, *La presenza di Śiva*

«Il Medioevo dei risvegli è quello dei prodigi autoctoni che riemergono dagli strati profondi dell'Occidente, in cui anche gli apporti orientali hanno assunto un carattere organico. Esso si sviluppa in una costante rielaborazione e in un continuo arricchimento. Rinasce un sostrato romano, non già l'arte romanica. Rinasce un sostrato carolingio, non già l'arte carolingia. Poiché hanno luogo all'interno di universi in movimento, le rivoluzioni cicliche ricominciano sempre su registri diversi. La finzione nella realtà e la realtà nella finzione caratterizzano l'ultimo periodo. Rigenerati sul medesimo terreno, i due sistemi antinomici finiscono con il fondersi, pervenendo a nuovi mondi irreali. Nel regno dei visionari il risveglio non è interruzione, bensì prolungamento del sogno nella vita.

In copertina: Jan Mandyn, *San Cristoforo* (particolare). Alte Pinakothek, Monaco.

L. 80.000

